

〔翻訳〕

チャールズ・ファイデルスン Jr 著 象徴主義とアメリカ文学 (五)

村上清敏 山岸康司 青山義孝 共訳

第五章 真実の道化

死の恵みを乗せたウミユリが

ちりぢりになった一章

鉛色の象形文字を

返して……

ハート・クレイン「メルヴィルの墓で」

ハーマン・メルヴィルの持つ現代性は複合的なものである。それは、どう見ても、はつきりとした文学的性質を帯びているとは言いが切れない。メルヴィル研究熱は、それが始まった一九二〇年代以来、少くとも意識の上では、一人の芸術家に対する反応ではなく、一人の人間、一つの個性に対する反応であった。近年における精緻を究めた解釈でさえ、小説の作者メルヴィルを現代人の原型とみる傾向にある。批評家連中は、メルヴィルの声を、苦悩の中にありながら

皮肉たっぷりな人の声として聞き、メルヴィルの中に自分自身の姿を見出してきている。この種の解釈を招いたのがメルヴィルであることは疑いが無い。彼は、自分がなしていることによるよりは、むしろ現にある自分によって破竹の進撃を続ける典型的なデモニクな作家と映るのである。作品構成の細部に無頓着なことがしばしばあるし、その思索についても、深淵と呼べることはまれで、時には幼稚なこともあり、作品の登場人物なり状況設定もまずは大同小異である。彼の偉大な才能は作品のスタイルや物事に対する姿勢を鋭敏に感じ取ることにあり、我々はそういうものの背後に一人の人間としての語り手を捜さざるを得ない。そして、この語り手が、たまたま、極めて現代的な人格として捉えうるのである。

だが、メルヴィルの場合、その生涯が作品世界を包み込んでしまふといった類の、伝説的作家では必らずしもない。逆に、彼の作品は、一人の人間としての彼の特質を推定する際の、最も重要な資料となっているのだ。「ハーマン・メルヴィル（一八一九—一八九一）」という人物には依然として謎の部分が多く、それゆえ、作品に遍在

する声の主と生身のメルヴィルを同一視しようとする試みは全て徒勞に終わっている。我々の手元にあるのは、一人の作品上の人物、すなわち、創造された世界に住む創造された人物である。それはピッツフィールドやニュー・ヨークに現実に住んでいた人物そのものを写した肖像ではない。メルヴィルという芸術家、作家の——肖像ではなく——一種の霊の如きものを示しているのである。だから、そういう人物が抱え込んでいる問題は、他にも色々あるにせよ、創作上の問題ということになる。ウィラード・ソープはこの事実を端的に述べている。

メルヴィルは生まれつきの天才であり、自らが実践している小説技法を理解していなかったというような……考え方は……もっと正しい作家像に道を譲らなければならないだろう。すなわち、彼は、作家生活のそもその始めから、芸術家が抱える諸問題というテーマに心を奪われていたのであり、自分の創造力の本質について、また、そういう創造力と自分の精神生活の核心との関係について大いに思いを巡らせていた。その結果、彼の傑作の多くの中で、このテーマは彼が取り組んだ様々の曖昧模糊たる謎と密接に結びつくことになるのである。

終始一貫して、メルヴィルの姿は一人の芸術家、しかも、意識的な芸術家としてのものである。この特質ゆえに、我々を把えて離さないのだ。

彼の「芸術家が抱える諸問題というテーマ」と作品上の他の様々

なテーマとの密接な関係、それ自体が現代的な特質である。更に、諸作品の中で提起されている創作上の様々な問題は、現代文学の背後に潜む問題に極めて近いものとなっている。メルヴィルが現代の読者にアピールするのは、文学の目的が共通のものであり、理論と方法が、また、理論と方法の関係が共通のものだからである。同時に、創作の問題に心を奪われていたということは、その短い作家生活と後に続く長い沈黙を説明する手助けとなる。これは一身上の理由からだけでは説明がつかない事柄なのだ。一身上の事柄ばかりではなく創作技法の上でも、彼は行き詰まっていたのだ。作家生活を支える理論は、創作上の諸前提を支える理論でもあった。芸術上の真理に対する考え方そのものが、彼を芸術への懐疑へと必然的に導くものであったのだ。

『タイプー』はメルヴィルの基本的な地図作製法、すなわち、陸と海とを分割することから始まっている。「海上に六カ月！そっだ、読者よ、たしかに島影一つ見ずに六カ月も生きてきたのだ。……上は空、周りは海、他には何ひとつなく！」⁵ 陸が出発点であり、かつ、到着点でもあって、その間に海が横たわっている。だが、航海の極限である大陸は地平線の彼方にある。語り手が船を捨てるヌクヒューアは大陸ではなく一つの島であって、始まりでも終わりでもない、その間にさしはさまれた一つの挿話なのだ。ここでは、海が宇宙となり、島は小宇宙となる。海に取り囲まれた島は円形模様を幾重にも描き出す。島の海岸には半円形の湾が幾つも入り込み、そこから

陸地がせり上がって、内陸部の山々へと連なっている。谷と峰とが「ほぼ等間隔をおいて……下ってきて、どれもみな一つの共通の中心から放射状に伸びているように見える。」ヌクヒーヴァ湾から島に上陸した語り手とその相棒は、「こういう峰の一つに沿って進む。山頂に着けば、他の二つの大きな湾であるタイピー湾とハッピー湾が眼前に広がるものと二人は思い込んでいる。ところが、この土地が帯がなおもせり上がり続けているようで、ただそこに谷と峰とがかわるがわるに入り込んでいるだけで、それが果てしなく続いているのだ。」こんなことなら、海上にいた方がましだったのではなかったか。「全体が何人も踏み入ったことのない土地かに見え、島の奥地は天地創造の朝以来、何人も居住したことがないようであった。」この無人島を苦勞して進んだ挙句、二人は谷と峰とが再び「半円形」の、放射状に広がる崖の突端に着いた。その断崖からは無数の小さな滝が流れ落ちて海に注いでいる。二人はやつとの思いで谷の一つに辿り着き、それを降りるが、結局は、タイピー族の土地に入り込んでしまう。

『タイピー』の地形は比喩的である。確かに、作品はおおむね旅行記の形を取っているし、實在の土地がその背景となっているし、作品で用いられる言葉が象徴的解釈を促すこともあまりない。だが、このメルヴィルの作家生活の始まりにあつて、素材に用いた体験はいま一步象徴的なものとして展開されようかという所まできている。やがて、『マーデイ』や『白鯨』では、これが現実に象徴的なものと拡大されることになるのだ。『タイピー』はメルヴィルの文学世界のパターンを予示している。そして、それはエマソンの球形宇

宙に極めて近いものなのだ。「自然界には直線は見当たらない」とウリエルは言った。「宇宙の個々の構成単位も宇宙も共に球形をしている。」¹⁰と。球（あるいは円）は、エマソンが機械的構造に対立する有機的構造を示すのに最もよく用いたイメージの一つであった。彼はこのイメージを様々に用い、必ずしも首尾一貫したものではないかもしれないが、基本的な考え方はコールリッジの言う「二重中心の法則」に似たものだった。それに拠れば、「あらゆる統一体は……それ自体が中心でありうると同時に、外部にも中心を持つていて、しかも、その外部の中心は同じ体系内の他の全ての部分に共通するものである、とみなされなければならない。」¹¹宇宙の個々の構成単位も宇宙も共に「球形」なのはこの意味においてであり、またそれゆえに、エマソンにとつては、経験とは絶えず公式化し直すことであった。個々の構成単位がそれぞれ一つの小宇宙であり、それを取り囲んで全体としての宇宙が形成されたからだ。人生とは一つの球体から他の球体への移行を指し、どの球体も先の球体を潜在的に内包していた。そして、宇宙とは多くの球から成る球体で拡張して行くものを指すのだから、その意味で、あらゆる構成単位を中心は放射状に配置されることになったのだ。

このような世界にメルヴィルの「トム」は投げ込まれた。もつとも、トムはそのことを知らないし、メルヴィルが知っていたかどうかとも怪しいものではあるが。見方によれば、トムが経験の持つ複雑な意味を知り、航海者の使命を知るといことが『タイピー』の主題となる。トムの性格に対するメルヴィルのあからさまな無関心ぶりを見ればこれは明らかで、トムは一人の人間というよりはむしろ

一つの認識能力となっているのである。『オムー』から『マーディ』へと進むにつれて、語り手は、ますます、一つの存在様式としての航海に、また海に深入りして行くが、その海ではあらゆる島が「それ自体で中心」を形成しながら、後の陸地確認を指向するものとなっている。

『オムー』の冒頭で、語り手は再び海に乗り出す。その結びでは更に別の島々が地平線に姿を消し、広大な太平洋が前方に広がっている。¹⁵ トムはメルヴィルの放浪者の原型であり、果てしなく航海を続けるよう運命づけられているのだ。その相棒のトウビーも同じように描かれている。すなわち、「彼は船乗りにはときおり見かけるタイプ……で、素性を明さず、決して故郷のことを口にせず、どうしても逃れることのできない、何やら謎めいた運命に追われるかのよう」に世界中を放浪しているのである。¹³ そして、トムの物語の続編である『オムー』とはマルケザス群島の言葉から採ったタイトルで、「放浪者、あるいは、島から島を渡り歩く者」を意味する言葉である。¹⁴ 彼は「タジ」という名で『マーディ』に再登場し、再び船を捨て、甲板の無い小舟で西に向かう。様々な冒険を体験した後、更に大きな、新たな小宇宙に到着する。マーディ群島は平面球形図として描かれており、多くの島々から成る島の世界となっている。ヌクヒーピア同様、「ひとときわ高く、中央にそびえる壮大な峰がある。」その彼方には「陸また陸がどこまでも果てしなく広がっていて、全てが「乳白色のサンゴ地帯の内部に寄せ集められている。」¹⁵これが作品の主要な筋立ての背景であり、そこで、「謎めいたある物を求める」¹⁶半ば象徴的、半ば寓意的、半ば空想的な旅が展開される。旅の終わ

りに、語り手は再び海に乗り出す。その最後の姿、それは「周りを囲むサンゴ礁」を打ち破り、「果てしなく広がる海の彼方」へと乗り出す姿である。¹⁷

「そして彼方への航海」という副題にも意味がある。『タイピー』から『マーディ』に到るメルヴィルの成長、主として客観的な姿勢から明らかに象徴的な姿勢への成長なのだが、それは『マーディ』そのものの内部において劇的に示されている。¹⁸ マーディ群島への語り手の旅は、現実性から離れる旅なのだ。未だ落ち着きのない一介の水夫に過ぎない語り手は、そもそもの第一章から、甲板の無い小舟で大海に逃げ出すという現実離れした手段を選ぶのである。そして、象徴主義のこの傾向は物語が進むにつれて、更に大きなものとなって行く。不正な船長から逃がれたいと思う一方で、語り手は、「彼方の世界へとつながる」幻影に呼び招かれもする。¹⁹ 現実的なレヴェルでの最終目的地キングズミル諸島は、「海図にはいい加減にか記されていない」²⁰「未知の世界」²¹なのだ。その彼方には太平洋ではなく、「果てしない海」が広がっているのではないかと、彼は頻に怖れている。²² マーディ群島のサンゴ礁をくぐり抜ける段になって始めて、自分の最終目的地が、また、自分の旅が知的なものであることを知るのである。メルヴィルはマーディ群島という乗れ幕を五十二章でおろしてしまい、この航海が知的営みと等しいものになったこと、作品の背景が「精神世界」²³であることを読者に知らせてくれる。以後は、航海そのものが再定義される世界、事実、人生が文字通り実地教育となるような世界に、航海者タジは住むようになる。無論、局面を狭めて見れば、タジの探求はもっと単純なもの

なる。すなわち、精神世界とは「事実」の単なる反意語であり、当てずっぱうな推量、気ままな空想、どこもない寓意の世界にすぎず、航海とは時折話題を変えるための手段にすぎなくなってくる。しかし、作品の大半を占めているたわいない知的なおしゃべりは、実は、知的方法論という主題のための底荷なのだ。大局的に見れば、この航海は思考の象徴となってくる。何を思考するかは比較的小さな問題で、いかに思考するかがメルヴィルにとつての究極的な問題となる。最も大局的な見方をすれば、この『マーデイ』という作品は、思考を形而上的な旅とみなすとうなるかについての一考察なのである。

この主題ははつきりとしたつながりを持たない幾つかの章では極めて明確に示されていて、そこでは、著者と語り手は一体となり、両者共にエマソン風の空想家となっている。その零團気作りは、タジが小舟で乗り出す以前の極く早い時期に、あらゆる思考を形而上の合一させる「人と人との交わり」についての補説という形で行なわれている。タジも(そしてメルヴィルも一緒に)話す言葉に「方言というものを持たない」相棒ヤールの状態をうらやましいと思う。ヤールは「世界中に通用する言語」を話したので。彼の話す「船首樓の万国共通語」は有機的な経験を表わすもので、その経験に拠ると、「見聞きしたことのない習慣などではなく、いかなる信条も不条理なものではない」ということになる。²⁴かくして、マーデイ群島が繰り広げる円のパターンがタジの祈りへの解答となるのである。つまり、彼は、実在すると自分で断言する有機的宇宙を発見するのである。マーデイとは一つの場所ではなく一つの過程であり、

果てしない西部に似ている。航海者タジはそれを文中でふと「永遠に到達することのない岸辺、それでいて永遠に君自身のこちら側の偉大なる物へと通じる岸辺よ!」と呼びかける。²⁵それは、「時と神廟」に関する章に描かれている宇宙であり、そこでは「翼の生えた魂は……前にも後ろにも永劫を見る。その窮極の境はまた永続的な始まりに他ならない。」²⁶あるいはまた、「信仰と知識」の章や大仰な言い回しに溢れた「夢」についての章でも見られるように、それは、一人／＼の人生のあらゆる瞬間にそのまま直に存在している全体なのである。

ぼくの下では、赤道直下、地球が激しく脈動するのが聞こえる。武士の心臓か? ついには地球がぼく自身でないとは言えなくなる。……そしてまたフリゲート艦のように幾千の魂を抱いて溢れんばかりだ。……ぼくの内なるところでは、多くの立派な人達が寝そべって対話をしている。……ぼくの内には一切の過去と現在が奔流してくるのに、ぼくは遙か遠くから大波の渦を巻き返すのだ。²⁷

タジであれ、メルヴィルであれ。語り手は地球そのものの如き天空を航行し、人類を乗せて海を航行する。もしくは、人類の思考の海となる。過去と現在とを、手近かにあるものと遠くにあるものとを内包しているのだが、その最終目的は新たな統合にあるのだ。こういう統合を目指す一連の章の最終章「船出」では、知的航海者の信条が次のように述べられている。

ああ読者よノ聞きたまえノぼくは海図なしで航海してきたのだ。羅針盤と測深鉛とで、ぼくらはこのマーディの島々を発見したのではない。……岸辺を航行していたのでは、何も新しい物は見えないのだ。ついに「おーい、陸だぞ！」という叫びを聞いたのは新世界の探求に乗り出した時だった。²⁸

このような形而上的意味合いを持つ知的冒険が『マーディ』の果たすべき職務なのである。その全体図は、現代作家ジェームズ・マードックが言うところの、カント以後の哲学原理と関連があり、マードックも酷似したイメージを用いているのである。

このような思想体系のほとんどが目指す主たる目的は、カントの言う未知の領域、すなわち、物自体の領域と五感では捉えることのできない事物の領域に入り込むことであつた。カントは、我々人間の知識の範囲は極く限られたものであると述べたが、これらの著者はそれを信ずる気にはなれなかった。そこで、未知の世界を被い隠しているヴェールをはぎとろうとした、あるいはカントの言う通行不能な淵に橋を架けようとしたのだ。物質界にあつては現象と物自体を切り離し、精神界にあつては概念とその概念の対象を切り離している淵に。²⁹

エマソンと同じようにメルヴィルも、通過の瞬間そのものを手段とするのではなく目的として扱うことで、その淵に橋を架け、ヴェールをはぎとろうとする。メルヴィルの小説の語り手は定まった目的

地を目指して進むということがないが、それだけになおさら、考えられる目的地なら何でも取り込むだけの力が欲しいと願っている。メルヴィルが(どちらかといえば不適切だったが)ホーソンと結びつけようとした主義が、タジの生涯のテーマとなっている。つまり、タジは「探求者ではあるが、未だ発見者足りえておらず」、³⁰さらに、その称号を誇りにしているのである。

しかし、一八五六年リバプールで、ホーソンがどうにも仕様のないほど「迷い抜いている」と感じたメルヴィルは、³¹結論が出ないということに我慢がならないでいた。物自体、合理的な事物にあらがれていたのだ。はつきりと種類の異なった二つの形而上的な旅が、『タイピー』では潜在的に存在し、『マーディ』では表面に顔を出し、『白鯨』と『ヴェール』では激しく相争っている。メルヴィルの精神の基本的な曖昧さとは、知的探求に対する二重の姿勢なのであつた。

例えば『タイピー』の場合、島から島を渡り歩いている主人公は生まれつきの放浪者で、島の地勢は彼の注文に合わせて作られた有機的な世界を暗示してはいるが、事情はさほど単純なものではない。ヌクヒーヴァの中央にそびえる壮大な山々は不毛な荒地で、複雑に入り組み、起伏に富んでいる。そのため、一つの圏内から別の圏内に進むのは容易ではない。島の一つの中心を共有する谷は、断崖絶壁によって互いに物理的に孤立しており、それぞれの谷の住民は絶えず戦いに明け暮れている。³² トムの旅は苦しく、遅々として進まない。島の奥地に向かいながら、島の中心が十字路になっていて、一方が「善良な」ハッピー族に、他方が「邪悪な」タイピー族に続

くものと思っている。³³ 両部族間の差異がそれほど判然としたものではないということ、ある意味で、彼が山々から教えられたにしても、それは、エマソンにとつてはともかく、彼にとつては幸福な発見とはなり得ない。両者の間には真の、重要な違いが存在するものといまだに信じ込んでいるからだ。³⁴ そして、ハッピー族に向かつて進みながら、後のエイハブやピエールと同じように、タイピー族に行き着いてしまうということは、宇宙の調和を示すというよりはむしろ、皮肉な不慮の事故と呼ぶべき事柄なのだ。タイピー族の元に辿り着いた語り手は、事物の多様性に再び直面することとなるが、それに興味を覚えるはするものの、また同時に、打ち負かされてしまうのである。彼らはただ理解し難いというだけではない。これまで一般に受け入れられてきた本質とは裏腹に、善と悪の混合体となっているのだ。タイピー族の間にあるトムは「あらゆるものを目にしながら、何も理解できない」という状態なのだ。³⁵ これはエマソン流の主人公の役割とは大違いである。エマソン流の主人公の場合には、「考えを進めて、事実なり一連の事実の真理に到達するにつれて……全ての事柄が次々と明らかに becoming」からである。³⁶

トムは「理解」という言葉を用いて、単なる理解とは異なった合理的認識を言おうとしている。この両者の区別をメルヴィルは決して忘れることがなかった。両者を互いに張り合わせているのである。『マーデイ』においては、永遠に到達不能な西部はイラーによって象徴されており、彼女が「目的の無い、果てしない旅」³⁷の表向きの理由となっている。だが、同時に、イラー探しは、絶えず地平線の彼方に姿を消してしまう物自体を掴もうとする苛立たしい努力とも

なっているのだ。二通りの考え方が、タジをその支配下に置こうとして、相争っている。一方では、『白鯨』の場合のように、「人間は一切の地上の理性を離れてさまよったあげくに、ようやくにして、かの理性からすれば不条理かつ狂乱に他ならぬ天上の思想に到達する」³⁸これは、人間は、タジがそうしたように、「終わり」のない領域に到達すると言うに等しい。あらゆる合理的な境界が無くなってしまったということなのだから。イラーも鯨も共に白く、共に、基本的には同じ意味を持っている。すなわち、白というのは、「色のない状態であると同時に、あらゆる色の凝集したもの」なのである。³⁹ イラーと、その対極にあるホーティアは「どこか神秘の糸で……つながっているように見える」⁴⁰エマソンにとつて、これ以上の「天上の」思想があるだろうか。

自然界には直線は見当たらない、

宇宙の個々の構成単位も宇宙も共に球形をしている、

徒らに作り出された光線は全て逆戻りし、

悪は祝福を請い求め、氷は燃え上がるだろう。⁴¹

メルヴィルにとつて、これ以上の地獄の思想があるだろうか。ウリエルの後についてイラーが飲み込まれた渦巻きの端に辿り着いたタジは、古代の神々をそっくりまねてもおかしくはない。

聖なる祭典に対する

無分別な一言が、全ての神々にとつては、

凶運を予言しているように見えた。

運命のはかりざおは曲げられ、

善悪の境界線は引き裂かれ、

強力な冥府もおのが世界を保持できず、

全てが崩れて大混乱となった。⁴²

タジは一切の地上の理性を離れてさまよってはいるが、他方、完全な理性論者でもある。すっかり打ち解けた気持ちになつてゐる時でさえ、そこには条件がついてゐる。全世界が己れの親族だという傲慢には強がりを感じられるし、⁴³「卑俗の瀬戸を漂うよりは涯て知れぬ蒼溟に沈まば沈め」⁴⁴という言葉にはある秘かな懸念が見え隠れしている。彼はイラーを果てしない旅の単なる行き着く先として片づけることができない。有限のものとしてイラーを追い求め、かくして、恐ろしいジレンマに陥るのである。航海についての理論全体がどんなに怪しいものと思えてきても、彼には引き返すことができないからだ。彼は、終わりにまで辿り着くという最初の意図とは異なつた目的に向かつて、果てしない旅を続けるようさだめられてゐるのだ。謎が謎を呼び、淵は広がり、ヴェールは厚味を増してくる。恐怖は募つてくるものの、彼には先に進むことしかできない。

ぼくは休むことを知らぬ狩人なんだ。帰る家のない狩人なんだ。ぼくの求めるひとはぼくの前を飛んでゆく。後を追ひ続けてやる。たとえ岩礁を越え、日も昇らぬ海を抜け、夜と死とにぼくを誘おうとも。⁴⁵

『マーデイ』のこの時点の主要な問題点は、主人公に対するメルヴィルの態度にある。タジの友人達はマーデイの岩礁内に踏み留るようタジに懇願するが、彼らの態度を引き合いに出すだけでは、その問題の答えとはならない。彼らはタジの強情さにはあきれてものが言えないのだが、⁴⁶始めからメルヴィルがそう仕組んでいることは明らかで、他に採るべき道が残されているかどうか、むしろ、問題となる。セレニアには代わりは勤まらない。哲学者ババランジャはセレニアでの停止を命じて、こう宣言する。「航海は終わった。我々が求めていたものが搜し出されたからではなく、マーデイで求めていた、手に入りそうなもの一切を今の私は持つてゐるからだ。」⁴⁷セレニアでは、認識は愛である。「愛すれば愛するほど、我らは認識を高めてゆく。その逆もまた真なのだ。……我々が腕を大きく広げて全マーデイを抱擁する。岩礁がそれを抱くように。」⁴⁸だが、タジにとっては、こういう考え方は自分の最初の意気込みの繰り返しと響くであろう。「人と人との交わり」について学ぶためにわざわざセレニアにまでやって来る必要はなかったし、全てを抱擁するということとが全てを混乱に陥し入れることであることなど、とつくに知り尽くしていた。セレニアは、彼には、見せかけの帰港地、「基本法」⁴⁹に含まれる十全の意味を避けようとする無益な試みと映つたであろう。彼に残された唯一の道は、これらの意味を受け入れて合理的な結論を目指すことであり、その意味を乗り越えようとするものであった。その一方で、彼は、これもまた不可能なのではないか、一つの終わりに辿り着こうとしてもなおさら謎が深まるばかりではないか、と強く疑つてゐるのである。

タジは探求を続けようと決意するが、それは、仲間の一人も言うように、一つの「罪」と呼べるかもしれない。だが、罪は罪でも、避けることのできない罪、人間の存在と切っても切れない罪なのである。タジの探求のそもそもの始まりが暴力行為にあるからといって、ここでもまた、それを、タジに対するメルヴィルの最終判断とすることはできないのである。聖職者アリーマの死は、言い逃れのできない殺人事件ではないのだ。逆に、タジは人間一般を動かすものの曖昧さ、自分自身を動かすものの曖昧さに次第に気づいて行くが、それと彼の罪意識は密接な係りを持っているのだ。彼の自己不信は探求の対象たるイラーに内在する曖昧さに対応しており、そのひとのために、彼は殺人を犯したのだ⁵⁰。かくして、旅の間中彼を追い回し、ついには彼を追って大海に乗り出す三人の復讐者は、彼自身の探求と切り離すことができないものとなる⁵¹。彼らの存在は、彼に罪人の烙印を押すものではなく、彼が一人の人間であることを証するものなのだ。物語のこのような側面全体が、「代償」が世の常だとするエマソンの喜ばしい発見を皮肉っているかに見える。エマソンに拠れば、「あらゆる行為、あらゆる思考、あらゆる原因には両極があり、作用の中に反作用がある。打てば、打ち返されるし、追えば、追いかけられるのだ」⁵²。メルヴィルの世界では、対極にあるものが、曖昧なもの、矛盾したもの、悪意のあるものとなっていく。しかし、これはタジが悪いのではない。彼はそういう苦境に立たされているのだ。

それはまたメルヴィルの苦境でもあった。その人柄についてはほとんど何も分かっていない人間としてのメルヴィルではないにし

ろ、多くの作品で主導的な役割を演じている作家としてのメルヴィルは、確かにそういう苦境に立っているのだ。『マーディ』の最後の一文で果てしない海に乗り出すタジは、小説の慣例に従って、これまでの物語を語りに戻ってくる単なる架空の船乗りとは考えられない。彼は作者と一体になっている。作者もまた航海者で、これまで前進を続けてきたし、今後も、自らの創作のあらゆる段階を追って前進し続けようとしているのだ。このような一体化は作品のもっと始めの方でも起こっているし、それがなければ、作品の結びはおかしなものになってしまう。特にこれまで述べた一連の章においてはこの一体化が顕著に見られ、知的航海は、タジのものであると同時に、メルヴィルのものともなっているのである。

その結果、面白い、極めて示唆に富んだ文学的状况が生まれ、関連した様々な解釈が可能になってくる。知的方法が作品の主題でありながら、同時に、それによって説明されていること、つまり、主題と方法が、作者と主人公の一体化によって、一つのものとなっていることは至極明らかである。両者は航海というイメージの中で一つになる。タジの探求は暗にメルヴィルの探求を指し、これを作品が具象化しているのだ。文学の理論と実践に則して言うなら、タジの活躍は象徴主義的な想像力を意味し、象徴主義を表すものとなっているのである。作品の冒頭部で、主人公は事実の領域から表象の領域に移入して行くが、それ自体が、一つの象徴を生み出す際の特徴である立場の転換の表象となっている。マーディ群島を巡るタジの旅は想像の過程を劇的に示すもので、そういう過程を通して、タジやタジのような人物が生まれてくるのだ⁵³。ババランジャは、マー

デイの叙事詩であるロンバルド作「コツタンツァ」が如何にして創られたかを説明するのだが、その時の主題がこれである。タジが耳を傾けている間、その仲間達は、まるで自分達の作者を探り当てた登場人物さながらに、メルヴィルとその作品を論ずる。ババランジャは語る――

われら自身から、またわれら自身の中で生まれ出てくるものはない。ロンバルドが作品に取り掛かった時、それがどんな作品になるかは彼にも分かっていなかった。彼は計画通りに自分を築き上げて行ったのではなく、どんどん書き進めて行ったのだ。そうしているうちに、次第に自己の内深く入って行き、覚悟を決めた旅人のように、心がくじけそうになる森に踏み入り突き抜けて、最後には、その労苦を報いられたのだ。彼は自叙伝の中でこう言っている。「やがてぼくは、穏やかな、日の当たる、桃源境に出てきた。そこは、芳しい香り、歌う鳥、激しい悲嘆、ふざけ笑い、予言の声でいっぱいだった。ついに到着したのだ。」彼は叫ぶ。「ぼくは創造の根源を創り出したのだ。」⁵⁴

象徴主義の原理はすべてここに言い尽くされている。また、ここでは創作という行為についても記されているのだが、それでいて、ここに言われていることはその不可欠な一部となっている。メルヴィルは創造の根源を創造する。そして、彼の主題は創造にある。「旅」は、彼の作品の根本原理であると同時に、主要な主題となっているのである。

主題と方法との間にこのような密接な関係を与えられてみれば、自分の主人公に判決を下すなどということがメルヴィルの意図に含まれるはずがない。賞讃したり非難したりできる外部の立場を全て放棄してしまっているからである。彼が係っている類の文学は多くの問題を抱えている。(ダンテから引用した)ババランジャの言葉を借りれば、『マーデイ』は、極めて大もとにおいて、「多義的」だということになる。⁵⁵ 自らの方法そのものを俎上に乗せさえするからである。もしタジの航海が象徴主義的な精神を表わしているとするなら、タジが入り込む袋小路とは、象徴主義が自己批判をするまでになったことを示している。『マーデイ』は一人の象徴主義者の極めて象徴的な記録ということになる。彼は、一歩前進するごとに、おのれの創作原理を再考せずにはいられないのである。⁵⁶ このような状況は、逆説的なものではあっても、必ずしも不健全というわけではない。エマソンの理論をただおし載している者とは違い、象徴主義を実践する者が置かれる真の逆説が、ここには映し出されているのだ。そういう者にとっては、世界は理論的には不確定なものなのだが、それでも、確固たる世界の中に象徴主義の地歩を築こうと必死になっている。彼の芸術は、彼の理論上の諸前提とある種の実践上の諸条件との間を、縫って進むものなのだ。それらの条件が全て満たされれば、彼の諸前提は無効となってしまうのである。こういう緊張があつて初めて、彼は宇宙的逆説を認識するに到るし、「対立ないしは相矛盾する特質」⁵⁷ が和解の力と同じようにリアルなものだと感ずるようになる。そして、こういう逆説の認識があつて初めて、彼特有の主題、すなわち、創作行為という究極的な逆説の中に

自分のテーマを求めようとする傾向が生まれてくるのである。彼は、自分の作品を象徴主義の過程の象徴として劇的に描くことによって、自分の選んだ方法を救い出すと同時に、それを実践するにあたっての様々な限界に正当な評価を下している。『マーディ』の中でメルヴィルは一つの方向を打ち出し、後に多くの現代作家がそれに追隨することになる。また彼は、エマソンやソローの場合に明らかに見られる片寄りを排除もした。タジは、有機的な経験と合理的な事物、純然たる認識と理論的な結論、目的としての航海と手段としての航海、それら双方に忠誠を尽くしているが、それは、彼を創り出し、旅の間中彼につきまとう分身であるメルヴィルの創作上の問題と分かち難く結びついているのである。⁵⁸

だが、問題提起の仕方があまりに根源的であつたため、創作への衝動がどれほど旺盛であつても、この緊張に耐えることはできなかった。メルヴィルはこの矛盾を次第に強く意識するようになり、ますます、主題と方法の区別がつかなくなつていった。無論これは想像に過ぎないのだが、自分の主題を展開すればするほど、自分の技法への信頼を失うさだめにあつたように思われる。象徴主義的な姿勢と合理主義的な姿勢は、互いに補完するどころか、破壊し合うものであるという見方、両者は互いに分かち難く結びついていながら、相手を破壊するものだという見方に傾いて行つた。興味深い主題ではあるが二進も三進もいかない方法論へと傾いて行つたのである。メルヴィルは、その弾力的な精神ゆえに、芸術上の破綻を先に延ばすことができた。また、そうした精神ゆえに、初めのうち、こうした事柄全体を皮肉なゲームとみなすことができたし、それは全

くを得ていたのだ。『マーディ』の暗い結びでは効果を狙つて明らかに誇張されており、メルヴィルは、タジの芝居がかった仕草を、また、自分のそれをも半ば面白がっている。⁵⁹しかし、この程度の客観性では十分ではなかった。メルヴィルは、芸術の根幹を切りつける、手に負えない問題に深く悩んでいたのだ。作品の結びでタジと共に大海に乗り出す時、ホーソンが描いた窮地に既に向かつているのである。「彼は信ずることも不信に安住することもできないのである。正直すぎ、勇敢すぎるから、どちらを選びとることもできないのだ。」⁶⁰「信ずる」という言葉でホーソンは信仰心を言っているのだが、もつと広く、知性への信頼と取ることもできるし、『マーディ』に見られる二通りの精神への信頼とも取れるだろう。タジは絶対的な経験というものが信じられない。それが理論の上で分裂することをよく知っているし、合理的な立場に強く魅きつけられていて、そういう立場から見ると、経験の混合とは混乱に過ぎなくなるからだ。他方、合理的な事物は全くの仮定の域を出ず、即座にそれを知りたいと思つても、その本質上、叶わないことなのだ。理性が彼の願いをくじき、実際には、果てしない旅の悪夢に彼を投げ戻してしまふ。タジは、ピエール同様、「真実の道化」⁶¹なのであり、おのれの正直さに裏切られている。そして、メルヴィルは、タジ同様、知的探求に携つてはいるが、その探求には全く成功の見込みはなく、かといつて、他に採るべき道もないのである。⁶²

メルヴィルは理論に縛られるような人間ではなかったが、言わば、

原理に心を奪われていた。文学上の視点を実験していたのである。彼の立場はロマン主義のもので、写真主義のものでなかった。「事物と精神とが……一つになり」「事実と夢想とが互いに歩み寄って融け合い、一つの渾然たる全体を形成する」世界を自明のものとして仮定していたのである。彼は、自分で「意義」と呼ぶもの、すなわち、「有限の中の無限なるもの、単一性の中の二重性」⁶⁴に拘泥していた。ホーソーンの短篇の「より深い意味」⁶⁵にまた、ソロモンの「更に更に深く、言語を絶する意味」⁶⁶に惹かれていたのである。メルヴィルはホーソーン夫人に宛てて手紙を出し、その中で、『白鯨』を象徴的に解釈してくれたことに感謝しているが、その手紙は、そこに書かれている事柄ゆえに、また、前提となっている事柄ゆえに、注目すべきものとなっている。

しかし、貴女は、物事を精神的に解釈なさるお方ですので、他の方々には見えない点にまで気づいて下さり、同様にして、御覧になったもの全てに磨きをかけて下さいました。お蔭で、それは他の人が見るのは全く別物になっております。あなたは、ただそれにお気づきになっただけだとお考えでしょうが、実は、御自身でそれを創造なさったのです。ですから、概して、『白鯨』についてあなたが仰言ったことに、私はさほど驚いてはおりません。例えば、『幻影』についてあなたが仰言って下さって初めて、それに隠れた意味のあることを知りました。ただ、あの場合、私にはそのつもりはなかったのです。執筆中の私は、作品全体が、そしてその一部が、寓話的構成を持つ可能性がある、と漠然と思って

おりました。でも、多くの個々の付随的な寓話の特色は、御主人のお手紙を読んで初めて明らかになりました。そのお手紙は個々の例を引用なさってはおりませんでした。ただしかし、寓意性が作品全体の根底にあることをそれとなく御指摘になったお手紙でした。⁶⁷

ここには、芸術作品は個人から独立しているという考え方が明確に表明されている。メルヴィルは『白鯨』を隠れた意味が寄り集まったものとみなしており、彼にとつては、自分が予め考えていた事柄の中で拘束力を持つものは何もなかった。⁶⁸そればかりか、『白鯨』の中には、自分でも気づかない意味が確かに存在すると主張しているのである。ホーソーンの手紙に対する、夫人への手紙と対を成す、熱の込もった返信の中では、自分でも気づかない意味が充滿しているということが形而上的な意味合いを帯びている。

私はその時、汎神論者のような気持ちでした。私の胸であなたの心臓が、あなたの胸で私の心臓が、そして、神の胸で二人の心臓が鼓動しているような気持ちになったのです。今この瞬間、私は言いようのない自信を感じています。あなたがこの作品を理解して下さったからです。……私は、言いようのないほど打ち解けた気持ちになっています。……私は今、自分の深い存在感について話しているのであって、この場限りの気持ちを述べているわけではありません。……私は、神が最後の晩餐のパンのように打ち砕かれ、私達がそのかけらであるように感じています。ですから、

同朋に対する気持ちがこんなにも際限なく広がっていくのです。⁶⁹

メルヴィルの饒舌は、著者としての感謝の手紙の域を越えている。この手紙は極めて直截に、あの普遍的な「意志の疎通が可能だということ」⁷⁰に対する、象徴主義者の信念を伝えており、メルヴィルにとってそれは、エマソンの言葉にあるように、「社会的なものではなく、……個人から独立したもので、神そのもの」であった。

更に、「アガサ」に関する手紙⁷¹の中で、ホーソンに短篇の題材を提供しながら、メルヴィルは次のように言い切っている。「私はただあなたにあなた御自身のものをお返ししているだけなのです。私がたまたま居た場所にもしあなたが居合わせておいでなら、すぐにそれが御自分のものとお気づきになったでしょう。」その題材の中には、その場面に對するメルヴィルのコメントばかりでなく、「意味が充滿している」日記も含まれている。メルヴィルが足で集めた「貢物の品目」は、張りめぐらされた意味のクモの巣の中のふさわしい場所に置かれていて、「洗練され、美化され、十分に展開されて、しつくりとあるべき所に収まっているように思われます。」というのは、「私がアガサの物語りが起こった海岸に立っている時、それらは、回りの光景からまざまざと浮かんできたものだからです。」だが、なにゆえ彼は、こういう現場での観察が特に妥当なものだとみなしたのか。（彼は「これらの事物が私の心の中でしつくりとあるべき所に収まっているように思われます。」と、繰り返して述べている。）また、なにゆえホーソンも必らず同じ素材を選んだに違いないと想像したのか。彼はその物語が象徴的リアリティを持ちうるものと思ひ込

んでおり、そのリアリティは、大理石から半ば切り離された形で、既に日記の言葉の中に存在しているのだ。「意味」という言葉が鍵で、意味とは主観的意図とも雑然とした客観的事実とも異なったものだ。創作過程はこのうえなく「適切」に運ばれて行くものであり、それがうまく行くかどうかは、その過程に含まれている様々の象徴に内在する意味と趣旨に掛かっている、と彼は考えている。手紙の全体が、芸術とは一種の産姿術であり、能動的であると同時に受動的でもあるという概念を、暗に物語っている。すなわち、「それから郵便受けの柱を持ち出さなければならない。いや、そういう言い方は正しくない。ここにその柱があるのだ。」といった調子である。また、ある後の手紙では、「このことをよくお考えになつて、それが適切かどうかお確かめ下さい。もし適切でないとなれば、御自身で適切なものになさつて下さい。」⁷²とも記している。

メルヴィルが誌した物語の概要は、象徴的な意味を付与しているだけではない。彼はその意味を、装飾的なものとしてではなく、本質的なものとして取り扱っているのである。場面と事件の「詩的な係わり」は女主人公の感性の中ではつきりと像を結んでいる。彼女は、メルヴィルが感受していた比喻の様々な結びつきに仄かに気づいている者として描かれているのだ。

若いアガサが崖に沿ってぶらぶらとやってくる。絶え間ない海の浸蝕によって崖が削り取られている様を彼女は目にする。だから垣根が崩れ、何度も移し変えなければならないのだ。海は、灯台近くの、彼らの住居のある場所を少しずつ浸蝕してきている。

様々な思いにふけりながら、彼女は崖縁で横になり、海を見つめる。この静寂の中で、嵐の来襲を告げている一つかみの雲を水平線上に認める。……これがまた、物思いの種になる。突然彼女は、崖の長い影が一〇〇フィート下の岸辺に落ちているのを認める。

その影に沿って、別の影が動いて行くのに気づく。牧場の羊の影だ。それは崖縁ぎりぎりまで進み出て、穏やかに、無邪気に、はるか彼方の海を見やっている。無邪気な羊が悪意に満ちた海を静かに眺めているという、奇妙ではあるが見事なコントラストがここにある。(アガサや、嵐の中をやってくるアガサの海の恋人とこういう光景とは詩的な係わりを持っている。嵐が彼女の元に恋人を運んでくるのであり、彼女は、恋人の遠い仄かな船影を認めて、崖を離れるのである。)⁷³

アガサの物語りに現われる様々の象徴は、象徴的認識行為の中に位置づけられることになっていたのであり、それが、これらの象徴の根源的な意味を確立することになるのだ。

これが『白鯨』の前提となっている。「いかなる物にも何らかの意味が秘められている。さもなくば、全ての物が無価値に等しく、この丸い世界にしてからが、零という空虚な暗号に過ぎなくなる。」⁷⁴もっと前の章で暗示されているように、『白鯨』の立脚点は、イシュメイルの象徴的な宇宙についてのヴィジョンにある。

驚異の世界の大閘門が打ち開かれる。そして、わたしを目的へと駆り立てる狂おしいまでの想いのうちに、わたしの魂の深奥に

向かって、はてしない鯨の列が、二頭ずつ相連なって泳ぎ込んできた。そしてその真只中には、空に聳える雪山のように、頭巾をかぶった一つの雄大な幻影が浮かんでいた。⁷⁵

イシュメイルの幻の白鯨は、ヌクヒューアの谷の「共通の中心点」、マーディ群島の「中央」に聳える峰に相当する。はてしない鯨の列は、象徴的思考という総合的な行為を表わしており、それは、イシュメイルの航海であるばかりではなく、メルヴィルの、そしてまた、読者の航海ともなっている。従って、ホーソン夫人に宛てたメルヴィルの手紙が『白鯨』について語っているのと全く同じように、『白鯨』が自らを語っているのだ。それは、膨張して行く意味の領域たる「多義」的な地位を要求している。そして、こんな具合に自らを語っている章は他にも沢山あるが、とりわけ、『ダブロン金貨』についての章はその好例となっている。マブル神父が説教壇に上っていく場面もその好例で、彼が縄ばしごを引き上げてしまふのを、イシュメイルは不思議そうに眺めている。

マブル神父が舞台の小細工などで名を売り込む魂胆などあろうはずもない。さよう、これには何か深い仔細があるに違いない、とわたしは考えた。ひよっとしたら、何か目に見えぬものの象徴としての意味を持つのではないか。だとすれば、ああして肉体を隔絶することによって、暫時、その精神をも外界の一切の絆から断ち切るということの意味しているのではなからうか。そうだ、神の言葉の肉と酒に満たされし者、神の忠実なる僕にとつては、

この説教壇こそ、独立した砦であり、城壁の内に永遠に涸れることなき泉の湧く、堂々たるエーレンブライトシュタイン城塞に違いない。⁷⁷

「ダブロン金貨」の更に複雑な状況においてもそうだが、ここでも、重点は、展開されていく個々の意味よりも、意味を展開することに着かれている。意味の発展は、本来の一つの象徴的な言語たるマプル神父の行為と共に始まり、そこでは、肉体的なものと精神的なものが一つになるのだ。イシュメイルはこの象徴的行為の中に入り込み、同時に、それを吸収する。その象徴を読み取るというイシュメイルの行為はマプル神父の行為と直結し、それを敷衍するものなのだ。そして、著者とイシュメイルの関係は、イシュメイルとマプル神父のそれと全く同じものだ。作品を通じて、メルヴィルは、半ば語り手の内に、半ば語り手の外に立っている。それは、意味を掴もうとする——「抹香鯨の額に刻まれた畏るべきカルデア文字を読み」⁷⁸取ろうとする——最も包括的な試みなのだ。だが、それは決定的な試みとはならない。彼の読みを作り上げて行く作品全体は、ただの「下書き、いな、下書きの下書きに過ぎないのだ。」⁷⁹これを引き継いで書くのは読者の仕事となる。『白鯨』とは一つの発展して行く意味である。「わたしはただこの額を読者の前に置くだけだ。読みうる方は読まれるがよい。」⁸⁰

象徴的な表現が最少限に抑えられているもつと粒の小さな小説でさえ、これと関連したテーマに心を奪われるという彩りが施されている。『レッドバーン』、『白ジャケツ』、『イズラエル・ポッター』と

いった作品は、野心満々の著者にとつては「貧弱な」⁸¹ものではあるうが、明らかに、『白鯨』と同じ軌跡を描いている。いずれの場合も、（これは『マーデイ』以後のメルヴィルの全ての小説について言えることだが）形而上的な旅という面に我々の注意を向けるような副題がついている。『レッドバーン』——その初めての航海、『白ジャケツ』——戦艦の世界、『イズラエル・ポッター』——その五十年に及ぶ亡命生活』といった具合である。航海、世界、放浪者といったメルヴィルの常用する言葉は、常に思索的な響きを帯びる傾向を持つものだった。

『レッドバーン』の副題は、通常イタリック体で作品を通じて繰り返し現われるのであるが、それは、経験を過程とみなす物の見方を指し示している。それが、この現実在即した物語りを普遍的なものにしているのである。⁸²こういった主題はリバプールでのエピソードに端的に表われている。実際、レッドバーンはいかに航海すべきかを学んでいるのであるが、リバプールに着いて、自分がこれまで学んできた事柄が何であったか、すなわち、航海の意味とは意味の変化に他ならないことを知るのである。彼は（父の遺品である）ガイドブックを携えているが、それはもう丹念に読み抜いたものだ。『僕はあらゆる事柄を自分のものにしようとして心に決めていたからだ。……リバプールについての正確な知識を手に入れることで、自分自身を作り上げているのだと考えるを得なかったのだ。』⁸³だが、彼は、ガイドブックと実際の町が似ても似つかぬものであることを知る。「なあお前、世の中は動いているんだなあ」と、少年は思わず自分に向かって語る。「ガイドブックなんて……あらゆる文学の中で

一番あてにならないものだ。おまけに、ある意味じゃ、文学なんてものはほとんど全てガイドブックからできてるんだ。⁸⁴ 絶対的なリパブルに近づくことは出来ない。レッドバーンがそのドックで見た船にしても同じことである。「百年の時の流れのうちに、その船材は何度も取り代えられたに違いない。だから、船で残っているものといえは、名前ぐらいのものだろう。」⁸⁵ 従って、唯一の現実⁸⁶は生成の過程にある。ガイドブックが持つ幻の永続性の中にはなく、不測の変化の中にあるのだ。レッドバーンとは航海する意識、移ろい行く経験の移動を続ける焦点であり、彼の最後の言葉は、『白鯨』結びにおける、イシュメイルの復活を予期させるものとなっている。

「だが、僕は……この『最初の航海』で語ってきたよりも遙かに危険な目に出会った後も、どうにか生きのびることになるのだ。それはそれとして、この話はこれで終りしよう。」⁸⁶

同じように、『白ジャケツ』は「戦艦の世界」を利用し、『イズラエル・ポッター』は「亡命」の主題を敷衍している。前者では、副題は様々な意味を持ち、それらは最終章で一つにまとめられている。副題が言及しているのは、戦艦から見た世界、戦艦に縮図的に示される世界、好戦的な男の世界、通常言われている意味での世界、宇宙という意味での世界などである。⁸⁸ これら様々な世界は、『白鯨』の鯨に比べると「包括的な広がり」の点で遙かに見劣りがあるが、全てを包括せんとする『白鯨』の姿勢に対する憧れがうかがえるのである。そこでは、鯨学について学ぶということは、「世界の恥部や、肋や、骨盤までもいじくりまわす」ことになるのだ。⁸⁸ 『白ジャケツ』の主人公が学ぶのは米海軍についてであるから、鯨に比べれば、

研究対象とすべき素材は限られてくる。しかし、たとえそうではあっても、彼の背丈はイシュメイルの半分以上はあるし、夢想家で、イシュメイルが想定する事の成り行きをほとんど体験するのである。「私達を宇宙の様々な事物と融合させ、万物の一部としてしまう……素敵な気分」に浸る癖が彼にはある。彼は「軍規に縛られた……戦艦生活ではなく、……放浪者の生活」を送りたいと思う。⁸⁹ アメリカは彼の思考様式の象徴であり、「新世界に我々の新たな道を切り拓くために、未だ試されたことのない様々な事物の荒野を抜けて送り込まれた、前衛」なのである。⁹⁰ 彼が身にとっている白ジャケツは、イラーや鯨の持つ無限の可能性の如きものを表わしているように思われるだろう。⁹¹

だが、彼は、このジャケツが「屍衣になりかねなかった」事情について語る。このジャケツのお蔭で幽霊と間違われ、危うく命を落としそうになったのだ。そのお蔭で海底に引きずり込まれそうになり、かなぐり捨てた時でさえ、仲間達はそれを「類白鯨」だと思ったのだ。『橋上のジャケツ』と「ジャケツの最後」という全く懸け離れた二つの章は、「宇宙との合一」の願いの裏返しである、不安を、死の恐怖を映し出している。⁹² マストから墜落するという重要な場面は、象徴的というよりは基本的には即物的ではあるが、これに対応する『白鯨』の場面と同じパターンを有している。(それは、「汎神論的幻想」にふけっているイシュメイルがマストから落ちそうになり、「恐怖の内に自分を取り戻す」場面である。)⁹³ 『白ジャケツ』の場合、語り手は「この海と陸とから成る地球の絶対確実な中心」に向かって飛び込むが、それは、アイロニカルな意味で、自分の探

求を続けることに他ならない。だが、その時彼は、自分の中に踏み留るのである。「渦巻き逆巻く大気の中を妙に冷静な気持ちで落ちていく時、……これまで見て、読んで、聞いてきたことの全てが、また、考え、感じてきたことの全てが、私の心の中ではつきりした一つの確固たる観念となったように思われた。」このエピソードの結びは、この作品の結びに極めて近いものとなっているのだが、また同時に、『白鯨』の最後を先取りし、『レッドバーン』の最後をも思い起こさせるものとなっている。水面下の「生死の境」から、語り手は「ついに……救命浮標のように浮かび上がる」のである。⁹⁴彼は経験に潜在する力として生きながらえ、絶えず上げ潮に引き込まれそうになりながら、また絶えず浮かび上がって、別の世界と直面するのだ。⁹⁵

『イズラエル・ポッター』は、『レッドバーン』、『白ジャケツ』と比べると、航海という主題からは懸け離れた作品だが、この主人公もまた「大変若い時分に放浪生活を始め」、様々な冒険の果てに、「白髪の年老いた海が兄弟のように思えるのである」。⁹⁶彼の何年にも及ぶ国外での生活は、イズラエルという名前ゆえに、旧約聖書の中の様々な追放者と結びついている。すなわち、彼は獅子の洞窟のダニエルであり、ペリシテ人の中のサムソンである。荒野に飛び出し、エジプトのイスラエルのようにれんが工場で働く。さ迷えるユダヤ人である。⁹⁷だが、彼は好き好んで放浪しているわけではない。メルヴィルの典型的な主人公とは違って、探求者ではないし、驚異を受け入れながら生きて行くばかりである。全く年老いて祖国に戻ってはいじめて、レッドバーンがリバプールで学んだこと——「世の中は動

いているのだ」ということ——をはつきりと知る始末である。メルヴィルは航海という象徴に二重の意味を持たせていたが、『白鯨』と『ピエール』の数年後に書かれた『イズラエル・ポッター』は、その一方の意味だけの所産となっている。ここでは、『マーティ』や、また『白ジャケツ』にさえ現われている二つの局面は、直接ぶつかり合うことがない。イズラエルはこれといってどこを目指している訳でもないし、個性らしい個性も持ち合わせてはいないのだから、航海に終わりがなく、航海者には自己がないということに対立するものは、作品中には、何もないのだ。逆に、その旅は人のさだめとしてのみ描かれていて、希望の入る余地はない。人と世界の足取りは不可避のものではあるが、実りが無い。現実のものではあるが、人間的な意味は何も無いのだ。十一月のある霧の朝、イズラエルは、「何世紀にもわたって、どこまでも続くにしんの群れよろしく、ロンドン橋に押し寄せる、人間の湾流とでも呼ぶべき、何代もの人々」を目にする。一人／＼が流れに飲み込まれ、流れはどこに向かう訳でもない。イズラエル自身、四十年に及ぶ都市生活で、心身ともに、流れに飲み込まれている。肉体的に逃げ場がないのと全く同様に、精神的にも、「目にしたものを吸収」したいという欲求におぼれている。彼の放浪はまた「驚き」の連続でもある。いずれの場合も、彼は受身なのだ。彼の人生が意味を付加していくことはなく、彼はただ「限際のない驚きに飲み込まれる」だけだ。⁹⁸彼に残された意味はただ一つ、すなわち、意味の蒸発であり、意味の大元に意味が無いということである。従って、この作品は特異なのだ。そして『イズラエル・ポッター』の象徴性の大半が、機能上の基盤を欠いていて、

機械的でわざとらしいものだとしても、何の不思議もないのである。⁹⁹

これらの作品は『白鯨』の成し得たものを仄かに反映しているに過ぎないが、一方で、『白鯨』のみならずほとんど全ての作品の基礎となっている知的方法に、メルヴィルがいかにか心を奪われていたかも明らかにしている。アメリカの象徴主義者の運動の側面を映し出すものとしての『白鯨』については、既に、いろいろと論じられてきた。ホイットマンに見られるような素朴な非合理主義からは意識的に離れたメルヴィルであったが、かといって、ホーソーンの素朴な常識に頼ることはなかったし、ポーの方法も採らなかった。ポーは、人間の情熱のすべてを傾けて非理性的な面を育くみ、自らの極めて合理的な性質を覆そうとしたのだった。これら一群の文学作品の中であって、『白鯨』は、それらのバランスをとる要となっている。すなわち、メルヴィルは共通の問題を捉えており、その姿勢には他の作家の姿勢が多少とも入り込んでいるのである。彼自身の作家生活においても、この『白鯨』は同様の位置を占めている。この作品は、彼の全作品を通して様々な形で繰り返し現われる色々な問題を扱い、また、明示しているのだ。象徴主義的航海の航跡に立ち現われるありとあらゆる困難と、「意味」という概念とを戦わせ、漁夫の利を得ようとして、最も成功した作品なのである。

『マーディ』には、目的が極めて不明確であるという難点があった。作品の大半は平板な寓話から成っていて、それらは、他の根拠に基づけばいかに正当化されようとも、「意味」によって言わんとすることが分かっていない人物の作品であることを明らかにしている。だが、『白鯨』のメルヴィルには十分分かっていて、イラー探求

が、その少女の存在感の稀薄さゆえに、象徴主義の象徴としては脆弱なものであったのに対して——タジはイラーを物から象徴に変えようとするが、イラーは物としては十分に描かれていないために、うまく行かなかったのだ——『白鯨』は全体として、正にその種の変容を明示しているのである。鯨はこの上なく堅固な物質であると同時に、この上なく意味深長な象徴でもある。イシュメイルという航海する知性は、物質界と相まって、象徴的な意味を産み出しているのだ。¹⁰⁰従って、「意味」の領域は、主観と客観という二重のリアリティから生じ、また、そこに帰着するのだが、同時に、その二重のリアリティを否定するものでもあるという方法論上の逆説を素直に受け入れることで、『白鯨』という作品は成り立っている。『マーディ』と同じように、しかし遙かに見事に、『白鯨』は、象徴主義的方法の基本的な逆説を活用しているのである。

同時に、メルヴィルは、『マーディ』の結びでは差し迫っているものと思われた方法と主題との本質的な衝突を回避している。彼が戦場から身を退いた、というのではない。『マーディ』の場合と同じように、著者と語り手は入れ替え可能で、そのため、イシュメイルの航海はメルヴィルの創作過程の等価となっている。¹⁰¹しかし、彼は、一つの仕事を二人の主役に振り分けることで、実用に適した原理を確立している。イシュメイルはおおむねタジの探求の側面を引き受け、そこでは、主題と方法とがほとんど一体となっている。彼は、自分の冒険が孕んでいる謎について長々と論じたりはしない。イシュメイルは『白鯨』の接合剤のようなもので、エイハブの絶望という炉の中で作品が分解するのを防いでいるのは彼なのだ。疑惑に

駆られ、失敗する定めにあるエイハブは、タジの性質の逆の面を受け継いでいる。エイハブの航海は、イシュメイルの一番の懸念を現実のものとしているのだが、それはまた、『白鯨』の方法に対する手厳しい注解ともなっている。そして、メルヴィルは、自分の採った処置がこのような結果をもたらしたことを隠し立てしようなどとはしないのだ。イシュメイルとエイハブを峻別する一方で、両者の密接な関係を主張して、自らの主題の全体に対してなおも忠実であろうとするのだ。どちらも幾分互いの色合いを帯びている。イシュメイルには、航海についての理論を全て拒絶することができるのである。

この世界が果てしなき平面であって、東へ東へと航行すれば、どこまでも新しい世界が広がってゆき、キラダスの群島もソロモン王の群島も及ばぬ甘美で珍奇な光景が次から次へと展開するのならば、この航海も捨てたものではないだろう。しかし、われらが夢に描く遙かなる神秘を追うにせよ、いずれはあらゆる人間の心の前を浮遊するあの魔性の幻影を苦悩のうちに追うにせよ、この円い地球の上を追うのである限り、われわれは空しき迷路の中へ引き込まれるか、その途中において海中に没するか、そのいずれかなのだ。¹⁰²

他方、エイハブは、象徴主義への信念を完全に失なうということはない。

おお自然よ！人間の魂よ！お主たちはどこまで照応し、関連しておるやら、とても言葉では言い表わせぬ！いかに微細な原子といえども、必らずや、心の中に憎いまでに似通うた生き写しの姿を宿して、物質の中でうごめき、息づいておるわ。¹⁰³

『白鯨』の方法が逆説であるのと全く同様に、『白鯨』の主題もまた未解決の、二重の意味で未解決の問題である。方法の有効性そのものが問題となっているからである。

『マーディ』の詩人ロンバルドは「書き続け、書き続けることで、深く深く自己の中に沈み込んでいった。執筆中のメルヴィルが自己の中に深く沈み込んでいった時、発見したものは、これまで気づかなかった自分の癖なり、自己を表現すべき芸術の秘密の動機であるというよりはむしろ、作家という職業の本質であった。彼には、自分が何をしているのが、次第にはつきりと見えてきた。そして、その全てを作品に反映させたのだった。創作過程の経験を三年の間積み重ね、『マーディ』を再考して産まれたのが『ピエール』である。それは酸えた『白鯨』で、バランスも欠いてはいるが、主題や、主題と方法の入り組んだ関係は、基本的には、何ら変わっていない。実際、『ピエール』の苦味、文体の乱れ、ぎこちなさは芸術上の危うさと密接な関係を持っているように思われる。メルヴィルは、それが増々危険なものになりつつあることを知りながらも、逆に利用し続けたのだった。『マーディ』のメルヴィルが「意味」が生ぜしめるものによくよく気づいていながらも、「意味」によって言わんとすることが分かっているというなら、『ピエール』のメルヴィルは全て

を知り過ぎているのである。

作品の中心となる象徴は、『白鯨』のダブロン金貨から、伝達、意味、価値のイメージを引き継いでいる。しかし、ピエールにおける金貨は贋金なのだ。主人公の人生も詩も、目的は高邁であつても、現実には通用しないからである。彼はそういつて自分自身を責めるのだ。「さて、この詐欺師、この贋金造りの作品はどこだ。あつた。このうす汚い帳場の上だ。この贋金造りめ、これを帳場の向こうの世界に流通させようと考えたというわけか。ならば、おれがここにしっかり釘づけにしてやる。正体を暴かれた詐欺師を見せしめてやるのだ！」¹⁰⁴彼は、真実と思われているものの全てが虚構であり、あらゆる虚構が贋物で、詐欺で、ぺてんだという結論に到る。誠意などというものは到底あり得ないのだ。

それというのも、書けば書くほど、深く潜れば潜るほど、ピエールには「真実」がどこまでも捉え難いものであることが見えてくるからだ。世に著わされた至純至大の思念にも、普ねく、不誠実さが隠れ潜んでいる様が見えてくるからだ。いんちき賭博のカードと同じく、すべての偉大な作品は、こっそりページを揃えて切つてある。ピエールにしろ、一揃い余分に札を切り揃えていただけなのだ。しかも、彼の札のなんとお粗末、その切り方の何たるまですさ！¹⁰⁵

ピエールは、その著者、タジ、イシュメール——エイハブと同じ困難に直面している。彼は絶対の真実を希求するが、それでは、彼の

豊かな象徴的な想像力が信用に値しないものになってしまう。彼にとつては、「……の如し」という一時しのぎの言葉は、彼の心と永遠の真理との間に置かれた偽りの衡立てに過ぎなくなるのだ。

お前は何者だ、どこの誰なんだ。ああ、呪われた謎よ——分かりすぎているくせに、説明できない謎だ——分からん、全然分からん！……一体、何を隠そうとしているんだ。おまえはおまえの中で、そいつにヴェールを掛けているつもりだろうが、そんな下手なものでは、姿形は見えなくても、おれにも動きは見えてしまいうさうだ。その隠している衡立ての後ろから、かきこそとうごめくものが見えるようだ。……願わくば、そのヴェールを剥きとりたまえ！おれは面と向かつて、その物の正体を見届けてやるのだ！¹⁰⁶

彼は「その物の正体を知る」よう定められている。

貴様「鉄仮面」め、仮面を深々とかぶって、おれに挑み、おれを嘲笑しおって／ええい！貴様のその仮面を打ち碎き、貴様のその顔を見てやるわ。たとえ貴様がゴルゴンだろうとな！¹⁰⁷

だが、事実を公式化しようとどんなに試みてみても、その試みがまた別の虚構だということになってしまふ。彼の人生は一連の虚構なのであり、そこでは「一切の曖昧模稜たる事柄は、一つの曖昧性が普ねく行き渡っているがためのものであると説くより他に説きようがない。」¹⁰⁸

『白鯨』ではなく、欠点はあるものの『ピエール』こそ、メルヴィルの作品群を眺望する際に、最も有利な立脚地となる。『ピエール』では、彼の基本的な芸術上の問題が『白鯨』以上に大胆に述べられ、また十分に考え抜かれていて、『白鯨』以上に、この問題は彼の芸術に対する自信を脅かすものとさえなっている。『ピエール』の手法や意味を知る上で一番の鍵は、フランス象徴派の逸材によって七十五年後に書かれた小説、ジイドの『贖金造り』¹¹⁰である。

『贖金造り』の構造は無限の後退にある。ジイド自身、「私」として作品に登場し、当惑を装いながら作中をさ迷い歩く。彼は全能の著者としての特権を剥脱された風刺的な人物であり、多くの事柄に「確信が持てず」、「自分の物語りがこの先どこに向かっていくのか、幾分懸念」¹¹¹している。それゆえ、作品の創作そのものがこの作品の最大の構成概念となり、作品の創作によって生じる諸問題がこの作品の主題となる。様式と内容の双方において、この作品は、ジイドが『贖金造りの日記』に記した創作過程、すなわち、「主観を客観化し」、「客観を主観化し」とする長い努力を映し出している。ジイドの創作体験というこの外円の中に、小説家エドゥワールの領域があるのだ。エドゥワールは自分の『贖金造り』を書くとしてそれを果たせないでいるが、それは未解決のテーマとして残される。ジイドが言うには、「一方には、事件、事実、外的資料があり、他方には、そういうもの全てから一冊の書物を作ろうとする小説家の努力がある」¹¹²。だが、事態はそれだけには留まらない。エドゥワールが思っている作品は、小説家である主人公が「現実が与えてくれるものと、それを材料に書きたいと思うものとの間で」苦悶す

ることになるというものだ。¹¹³だから、エドゥワールの主人公の手になる作品も、恐らく、この同じパターンを繰り返すものになるだろう。「外観の世界」と「我々自身の解釈」¹¹⁴との絶えざる相互作用によって産み出される創作活動の世界、ジイドはそういう世界を提示しているのである。

この創作活動が「我々の人生のドラマ」¹¹⁵なのだ。数多くのバリエーションを伴ってこの問題は追求されるが、そのいずれにおいても、贖金の象徴が繰り返し現われてくる。自己を欺く者と他者を欺く者、無意識の詐欺師と意識的な詐欺師、神秘主義者と虚無主義者、個人と社会、父と息子、そのいずれもが贖金造りである。だが、そういう贖金造りの最たる者が芸術家なのだ。芸術家が登場人物の原型となっている。と言うよりはむしろ、作中の人間の全体像は芸術家の像を幅広く映し出しているのである。贖金が彼の魔よけとなっている。いついかなる時でも「現実世界であると同時に、我々が自分に合わせて描いた現実世界」¹¹⁶のヴィジョン、贖金はそれを象徴している。それは必然的に虚構となり、人生の二極間の戦いの過程で、偽造が繰り返されることになる。そして、芸術家は、贖金造りという手段によってのみ、主観と客観というこの両極を認識するのである。ジイドは次のように言明する。一人の登場人物を創造するに際して、「もし実際に自分が何者であるかを知っていたにしても、今はそれを忘れて」¹¹⁷なせなら、「私は別人になる」からだ。その一方で、「自然が芸術を模倣するというワイルドの逆説に固執する」¹¹⁸とも述べている。『贖金造り』の中の「私」は「自らの生命力によって生きて」¹¹⁹媒体の中で立ち回っているのだ。同様に、エドゥワール

も「確固たる人格を持たない」という自分の資質を誇りにしながら、「人真似に明け暮れる」というわけでもない。¹²⁰「私にとって、(私自身を含めた)あらゆるものの唯一の存在様式は詩的であるということだ。私はこの言葉に十全の意味を取り戻してやる。」と、エドゥワールは記す。従って、芸術家は定まった性格を持ち得ないということになる。エドゥワールが言うように、「私は自分でこうだと考える以外の何者でもない。しかも、それが絶えず変化するので、もしその場に居合わせて両者を紹介しなければ、朝の自分に夜の自分が分からないということも、しばしばだ。」¹²¹エドゥワールは、「私は対話の産物である。私の中のあらゆるものが相争い、対立している。」というジイドの有名な金言を反映している。作中の「私」は確固たる視点を持たず、それは作品のめまぐるしいばかりの変化に現われている。作品全体が、「酌めども尽きぬという印象」¹²⁴を与えることで、また、単一の「主題」を求める読者の願いをくじくことで、¹²⁵読者に頭の切り換えを強いるように目論まれているのである。「贋金造り」はあらゆる「主題」の源、芸術という造幣局を提示しており、そこで、人と世界が形成されるのである。

この、芸術の過程の中で、ジイドの自伝での表現通り、永遠にいがみ合うままになりかねない「対立する要素」が和解している。¹²⁶だが、ここでも以然として、戦いと対立が続いている。和解は幻に過ぎず、金貨は贋金で、芸術と現実とは敵対している。このような視点を最も端的に述べているのが老音楽家ラ・ペルーズである。彼はエドゥワールにこう尋ねる。「これまで我々が不協和音とみなしてきたハーモニーを聞くに耐えるもの、いや、耳に心地良いものにさえ

するのが現代音楽全体の趣旨なのだが、君はこのことに気づいているかね。」¹²⁷ラ・ペルーズにとっては、このような不協和音は悪そのものののだが、これが彼の望むような「完璧でとぎれない協和音」に本当に変わるということはあり得ない。「あらゆるものが結局は協和音に移行しなければなりません」というエドゥワールの弱々しい返答を聞いても、彼の見識は揺るぎはしない。彼に拠れば、最初は創造の全てであった神の言葉は、悪魔の言葉によって、曲解されたか、かき消されてしまったのだという。「この世において神は絶えず沈黙を守っていらっしゃるが、君はそのことに気づいているかね。口を聞くのは悪魔だけさ。」結局、絶望のあまり、ラ・ペルーズは「悪魔も神も同じものだ」と叫んでしまう。¹²⁸人生のあらゆる媒体が根源的には虚偽となる。老境に達して、自分がこれまで「人にだまされやすい間抜け」だったと知るようになる。妻や息子ばかりではない、「神でさえも私を欺いてきたのだ」と彼は言う。¹²⁹エドゥワールの(そしてジイドの)唯美主義を批評するのにラ・ペルーズほど適当い人物はいない。彼は、根っからの芸術家でありながら、芸術の虚偽性を公言するのである。だが、ジイドには議論する気はない。彼にとっては、敵が一番の味方となるからだ。芸術を擁護し実践する一方で、ジイドは自分の方法論そのものを問題とする。¹³⁰『贋金造り』の構造が、すなわち、創造力を主題とするあの無限の後退そのものが、作品の虚構性を、創作にまつわる対立の調停が一時しのぎに過ぎないことを、また、人間の創造には数限りがないことを、全面的に考察しているのである。

ジイドが「一人の登場人物(悪魔)」が「身分を隠して作品全体を

練り歩く」べきだと述べる時、その真意の、少くとも一部は、ここにある。悪魔とは、思考の原理のことなのだ。悪魔とは、作品の統一を侮り、理想と現実の一時的な融合を無効にし、眼の前の現実の姿を夢に変える体験のことなのだ。ジイドは、自分が作品の中に入ることによって、多くの贋金造りから成る世界全体が一つの贋金になったことを認めている。彼の芸術が持つ曖昧性についての、すなわち、「外的資料」と「その全てを駆使して一冊の書物を作り上げようとする……（彼自身の）努力」の間の危険なバランスについての皮肉な注解として、彼はエドゥワールの苦悶を物語の中心に据え、エドゥワールにも同じように自分を露呈させる。人生の「ドラマが開始して、それがそのまま小説家が展開していくようには……めったに行かないものだ」ということをよく知っているのだ。彼は、一方では入念に作品を練り上げて、また他方、富に囲まれ当惑しているエドゥワールを描くことで、よく出来た小説というものを馬鹿にしているのだ。

つまり、悪魔と神は同じものなのだ。だが、ラ・ペルーズにはあらゆる意味の消滅と思われるものが、ジイドにとつては、生命の躍動そのものとなる。各ジンテーゼの崩壊が次のジンテーゼの契機となるのだ。芸術の「諸問題」は未解決のままであり、そういう問題の最たるものが芸術の本質なのだが、ジイドが『背徳者』の序文で述べているように、「芸術作品それ自体が満足に行く答えとならないような問題は芸術には何も存在しない」¹³³ということもまた事実なのだ。『贋金造り』は、あらゆる局面から見て、聖なる調和を前提としていながら、悪魔を自明のものとして仮定している。悪魔を取り

除けば、作品が行き詰まってしまえばかりか、虚言の父である悪魔に絶好の機会を与えてしまう。「悪魔を否定すればするだけ、悪魔は現実味を帯びてくる。我々が否定することで、悪魔は肯定されるのである」¹³⁴。その証拠に、肯定すればするだけ、おとなしく服従するのだ。ジイドは、両方の原理を機能させたままにしようと心を決めている。彼は、疑念に満ちた彼の世界にあって唯一確実なもの、すなわち、創造の曖昧な過程から眼を離そうとはしない。

不思議な液体があつて、手をつけて長い時間経過しても、固まるのを拒否している。だが、やたらに振ったり揺すったりすると、ついには、固体粒子が固まって乳漿から分離してしまう。……このクリーム状の混沌とした物質を振ったり揺すったりすれば同じ奇跡が繰り返されることを予め経験して知っていなければ、誰でもこの作業を放棄してしまうだろう。¹³⁵

普通は小説に問題が起こらないように何らかの隠蔽をするのだが、ジイドは馬鹿正直に如何なる巧妙な隠蔽も避けようとする。神が降臨する仕組みを明らかにしようとするのだ。だが、野心家の彼はそれだけでは満足できない。エドゥワール同様、自分の小説の中に、「あらゆるものを取り入れ」たいと思うのである。芸術の裏面を、すなわち、創作にまつわる絶えざる争いや、その争いが調停される瞬間の一時的な「偽造」性を明らかにするのだと主張する時、彼は新たな内容の豊かさを求めている。ありとあらゆる主観的意図と客観的事実を、また、両者の調停役としての虚構を自由に繰れるから

である。

『贗金造り』における諸問題は、絶えずメルヴィルを悩ませた問題でもあって、そのためメルヴィルは『ピエール』で同じような離れ技を演じることになる。ジイドの小説の場合同様、著者を含めたあらゆる登場人物が贗金造りであり、人の一生が作品を構成し、芸術家が人間の原型となっている。中心人物たるピエールは「生まれつきの詩人」¹³⁸であるが、最初は他人との関係において、そして最後は、職業作家としてそういうことが言えるのだ。世界を現実化しようとするピエールの努力が作品の主要な筋立てとなっており、この苦闘の縮図が小説を書くこととするピエールの努力となっており、その小説には「著者でもあり主人公でもある人物」が登場するのだ。メルヴィルは、ジイド同様、創作について深く考えている。物語りが展開するにつれて、主人公に対して設定したのと同じ、客観的事実と主観的解釈にまつわる方法論上の諸問題を処理していかなければならなくなる。

ピエールは到る所でこういう諸問題に直面する。「この世界と自らの魂とを和解させようとする」彼の任務は、危険なまでにたやすく、また同時に、恐ろしいまでに困難であることが分かってくる。その困難というのは直接的かつ明白なもの、即ち、彼の概念と推定される事実が相容れないという問題である。作品の初めの方で、まだルーシイに対するロマンチックな愛を抱いている時、彼はたまたまルーシイが留守にしている部屋に足を踏み入れ、「雪をも欺く白い寝台が鏡に映っている」のを見る。彼は「一瞥して二つの寝台、すなわち、本物とその影を見たような」気がして、両者が一つになることはな

いのだという惨めな気持ちで一杯になる。¹⁴⁰ずっと後に、彼は哲学者プリンリモンの顔に当惑させられるが、というのもそれが「それだけ孤立した顔」であって、心を映し出すことを全く拒絶しているからである。その顔は「何か別個の物」なのだ。その顔に浮かんでいるように見える勝ち誇ったような笑みでさえ、「カント派に言わせれば、『ピエールの内なる主観的な流し目』に過ぎないということになる。¹⁴¹」二つの異なった世界、すなわち、外なる世界と内なる世界」に、また「物と、物に伴う情緒」に、更には絶対の真理を被い隠す「ヴェール」に絶えず言及することによって、メルヴィルは常にこの二元論を念頭に置いて離さない。¹⁴²ジイドのエドゥワール同様ピエールも、詩人のためにあつらえられたのではない様々な条件のもとで立ち回っているのである。

彼はまるでそれらが条件ではないかのように、あるいは、もっと正確に言うなら、何の条件もないかのように、振舞っている。経験によってふいに足を止めさせられるまでは、思考と事実との区別がほとんどつかないようだ。彼はイメージの中で生きているのである。ルーシイや彼の母親、家の歴史や彼自身の存在は「燦然と輝く人生絵巻」、「美しい極彩色の古文書」の一部を成しており、彼にとっては、そういう絵巻なり古文書なりが、今この時の現実なのだ。¹⁴³彼はためらわずにこういうイメージに手を加える。「姉の名が文書から落ちて」いるから、母を姉と呼ぶ「奇妙な特権」を自らに許す。¹⁴⁴また、こうした方策が「虚構」であることは見え透いているから、イザベルの手紙がもたらした好機をとらえて、彼女を「本当の」姉とみなすのである。そうするためには、自らの全世界観を再調整しな

ければならない。彼は自分の記憶の中にしなびた種子さながらに残っている「言葉や……印」を思い出す。過去の「暗号」が新たな意味を帯びてくる。「彼は最もおぼろな、痕跡不明の碑文のすべてを読みとり……あたり一面を掘り返して、まだ隠された文字はないものかと探しまわる。」¹⁴⁵ 事実ではなく、象徴がピエールの材料である。理性を「綿密に、筋道を立てて並べたてて」みても、イザベルが自分の姉であり、これまで崇めてきた父が罪人だという彼の信念は変わらない。彼には、「それにもかかわらず、強い確信があった」のだ。¹⁴⁶ 彼は自分の幻想に身を委ねる。詩人の心が「先行する創造物を絶えず分解して創り出す」「無限の有象無象」に押し流されてしまうのである。¹⁴⁷

彼の行動計画についても同じことが言える。すなわち、イザベルを自分の妻だと偽ることで、父にまつわる記憶を守り、同時に、彼女を認知しようとするのである。「自分の思想、自分の行為の隅々まで、自分の確立された本^{アイデンティティ}」然から出たものだ」と言い張ることは誰にもできない、とメルヴィルは言う。殊にピエールの場合がそうなのだが、思想なり行為なりの起源を理解するためには、「[魂]の中からごっちゃに生成発展したもの」と「外界から附着してきた。千変万化、数知れぬ添加物」を区別するのは全く不可能だということとを思い起こさなければならぬ。もしピエールが、先ず母を姉に変え、今また、姉を妻に変えようとしているのだとするなら、それは、外部と内部の区別がまるでない世界、思考も事実も虚構である世界に没入したからだ。メルヴィルが言うように、彼は「最も身近な家庭生活の関係のなかで……ある種の架空性に慣れ、自分の様々

な象徴の動きに身を委ねている。¹⁴⁸ それによって彼の未来も決定される。計画が「胎児のように形成されつつあったということだ。……それがついには生きた行為となって誕生し、ピエールのありとあらゆる個人的な関係を嘲笑し、彼の大切にしてしている関心事までもないがしろにしてしまふであらう。」¹⁴⁹

「恐ろしく均衡がとれていて相互に補完し合っている」イメージを反転させ、融合させることによって、新しい像が作り出される。¹⁵⁰ ピエールの悲しみは、ある意味では、彼を一步真理へと近づけるが、それでも彼は「潜在的な帰納論理法」に従いはしない。彼の「真理」は自分の象徴の再構築にあるからだ。

抱き続けてきた父のイメージが、今日の前で、緑したたる若葉の茂る木から枯れた木に変貌しただけではない。彼の心の中にあるほかのイメージのことごとくが、かつて彼の魂を刺し貫いたあの稲妻が万象を射貫いたことを立証したのだった。美しく、清浄無垢だった母までが、この衝撃の余波をくらい、全く不可触、不可変ではいられなかった。変貌した母の容貌に初めて接した時、ピエールは恐慌に駆られ、目を瞠った。そしていまは、あの雷雨も去ったというのに、心にはまだこの突然の母の変容が残っている、果てしない憂いに暮れるのだった。¹⁵¹

ピエールの父を描き出すのは二枚の肖像画であり、一枚は中年の妻帯者のもの、他の一枚は陽気な独身時代のものである。母が嫌っている後の絵がピエールの所有となっている。母の話から父のこと

を思い描いている時ですら、彼は、部屋に飾った「不思議な笑み」をたたえたその絵を前にして、とりとめのない夢想にふけりがちである。「意識的に没入し、自ら紡ぎ出す思いのうちの確たる要素」を投げ捨てた彼は、「様々な意味の裏に奇妙にも隠されている光」をこの肖像画の中に見てとる。すると、笑みをたたえたその顔が彼に向かって話しかけてくる。「おまえの心で考えてみよ、ピエール、わしら二つの絵が一つの絵に還元されることはないかどうか。世間の忠実な妻は夫について心に描くあるイメージに溺れるものなのだ。同じように、貞節な寡婦は、同じように心に描いたイメージという、架空の亡霊をとかく尊崇してしまうものなのだよ。」¹⁵²二枚の肖像画が第三の肖像画、すなわち、イザベルの幻の顔と一つになった時に父の変貌は完成し、以後、その顔は長くピエールの心に留まることになる。「いまあの顔がピエールにとりついて離れない。まるで、病的なまでの憧れと熱情に燃えながら、いつも挫折感に悩む画家に切なげに訴えてくる、妖艶で情熱的で理想的な『聖母マリア』の顔がとりついて離れないようだ。」¹⁵³ピエールはそういう画家の運命を辿る。父の像と姉と思われる女性の像の一つのものとしてみるのである。

いまになってみれば、抗い難い直感によって、肖像画の中の説き難い謎すべてと顔の中の不思議なことによく知っている点が、怪しくもぴたりと符合するのだ。一方の明るさと他方の暗さが不調和ではないのだ。それどころか、何か断ち難い絆によって互いをそれと認め合っている。その結果、互いに浸透し合って一つに

なり、更に不可思議な相貌を呈してくるのだ。

いずこを見回しても、揺ぎない事物の物質的世界は滑るようにしてまわりから乖離してゆき、彼は幻影のエーテルの中を漂っていた。やがて、すつくと立ち上がったピエールが、こぶしを握り、眼をしっかりと見開いて、虚空に磔刑になった顔をにらみつけながら絶叫したのは、ダンテのあのすばらしい一節ではないか。『地獄篇』の中で、二つの妖怪が互いを吸い込むところを描写した、あの場面だ――

おお、いまぞ見よ、アニューロよ

おん身の何と醜い変身!

いまは二人にもあらず一人にもあらず!¹⁵⁴

ピエールだけがこういう気質を持っているのではない。どんな原理をかざしてみてもその原理に内在する想像力から脱することはできない、という点が彼の置かれた状況の本質なのだ。ピエールの母の慣習を尊重する態度は、フォールスグレイブ牧師の場合同様に、あくまで虚構なのだ。自分を姉と呼んで、とふざけてピエールを誘うのは彼女の方だ。彼女は、夫の「心に描いているイメージという……架空の亡霊」を大切にするだけではなく、「従順」かつ「英雄的」な、多義的な息子の像を作り上げる。自分の偏見にあまりにも捕われているから、ピエールに夢を碎かれた時、できることと言えば、息子を勘当して死ぬことだけである。ルーシイは、同じ理由から、正反対の道を辿る。ピエールが彼女を捨ててイザベルに走っても、何も無かったふりをしようとする。町での二人の生活の中に入り込

み、ピエールの肖像画を描いて過ごすのである。グレンディニング夫人とは異ってはいるが、ルーシーも同じように自分を譲ろうとはしない。どちらの想像力も単純そのものなのである。

象徴的なビジョンが持つ最大の能力はあらゆる合理性を拒否するイザベルに具現されている。

私の考えはすべて私の中から湧いてくるものなの。……その考えはこの通りのものだから、私の力で変えることはできないわ。なぜって、そんな考えが湧いてくるのは私には関りのないことだし、どんな考えだって、これ見よがしに装ったこともなければ、不純な混ぜものをしたこともないんだもの。私が言葉にする時には、まず舌が先に考えごとをしてくれるの。だって、言葉の方が考えるよりも先なんだもの。だから、舌が私に新しいことを教えてくれるの。それもしよっちゅうよ。¹⁵⁷

母親やルーシーがそれぞれ自分の見方でピエールを見ようとしているのに対し、イザベルの方は全く柔軟である。彼女の存在は想像力の機能に過ぎず、しかも、その身をピエールの想像力に委ねてしまふ。

あなたの手は鍔掛屋の柄杓なのね、ピエール。それにつかまると、私はまるで水のようになってしまうの。あなたの思いの鍔型の中やどんな小さな気分になっても、あなたはそこへ私を注ぐの。そして、私はそこで固まって、鍔型の形になって、それからそれは

の衣を着て、おしまいは、あなたはまたもう一度私を鍔直すの。¹⁵⁸

イザベルはこれまでの自分の生涯について語るが、メルヴィルはそれによって、完全に非個人的な夢想の力がいかにして発生したかを説明しようとしている。彼女は周囲が混沌とした中で子供時代を送った。すなわち、「目眩だけ——心はかすんで、手足はしびれ、一切が空白、うつすらとおぼろめき、目眩だけがうつろにぐるぐると回っていた。」彼女は自分の「外なる事物を学ぶ」のに、あるいは、自分が外界の事物とは異なつた「何か人間的なもの」だと知るのにさえ、随分と時間が掛かった。大人となつたいまも、認識はできて、「理解」はできないのだ。¹⁵⁹「自らの感覚を持たずに存在している……ある種の植物の生活のような」純然たる有機的生活に憧れている。¹⁶⁰彼女には思考と事実とを遊離させることができない。すなわち、「私の中では、いつも、どんなに確固たる物も溶けて夢になり、夢もまた確固たる物になる。」のだ。彼女は「あらん限りの幻の只中」を動き回る。彼女がピエールの顔を見ると、その「目に見える姿」は「第二、第三、第四の顔」に取って代わられる。¹⁶²彼女がギターを弾くと、ピエールは「全く不可解ではあるが、限り無い意味を持つた音」に圧倒されてしまふのである。¹⁶³

ピエールと仲間の贗金造りとの違いは、彼が互いに共通する苦境を見透している点にある。彼の苦しみは、一方では彼を虚無主義へと導きながら、問題点を明確にしてくれてもいる。理性にも想像力にも信頼が置けないから苦しむのだ。理性をもつては、詩的暖昧性の外側に確かな足場を組むことができないのである。彼が絶対

の美德と真理を探索しても、その探索には終わりが無い。彼は自分の夢に出てくるエンケラドゥスに似ている。「なおも不死身の顔をか
の壮大なる山に向けて、永劫果てなき攻撃を仕掛けようとしている
が、空しいのだ。」¹⁶⁴「混然として、不確かで、天を望みながらもいま
だ現世からの解脱を果たしていない」という状況を受け入れれば、
理性が想像力に回帰することを、また、完全なるものの探索とは詩
人の再構築を続けるための口実にすぎないことを認めることになる
だろう。だが、ピエールには想像力の持つ生命力を理性の見地で判
断することしかできない。「真の現実に立脚した確固たる大地」が「頭
巾を戴く妖怪どもの、旗印もへんぼんたる大軍に襲来される」時に
さえ、いまだに彼はその大地の存在を自明のものとして仮定する。¹⁶⁵
イザベルの回りに漂う「曖昧のもや」を「何か明確で理解可能な姿」
に繰り返し凝縮させようとする。「この日常の平凡な世界」の外で、
眼前に開けた流動の世界を大いに楽しみながら、一方では、「全く解
決の望みのない神秘」に対しては反抗するのである。¹⁶⁶彼は問題が果
てしなく広がって行くことを望んでいるのではない。答えを求めて
いるのだ。だから、想像力は理性に回帰し、詩的虚構は虚偽と化し
てしまう。ピエールの内的葛藤は、結局のところ、絶望と自己卑下
に終わってしまう。「贗金造り」のジイドとは違って、彼には理性と
想像力の逆説を芸術の生命の源泉とみなすことができないのだ。む
しろ、彼の究極的な視点はラ・ペルーズのそれに近い。悪魔と神が
一つであったとしても、実り豊かな二元性という意味においては
ない。人は「真実の道化、美德の道化、運命の道化」¹⁶⁸であるとい
う意味においてなのだ。

この「真実の道化、美德の道化、運命の道化」という表現はあま
りに狭いコンテクストで解釈されることが多い。求めた実体が手に
入らないのだから、型破りな行動を取っている自分は道化だ、とだ
けピエールは言っているのではない。知識や行動のどんな原理も無
力だという点に人間の運命の原理がある、と言っているのだ。「イザ
ベルが自分の姉だとして分かったのだろう。」彼には自分の確信
が「正に、激しく募る熱狂……から元来生まれた」ように感ぜられ
る。彼は父の肖像画によって確信を得たのだ。だがその問題を
再検討する段になっても、いまだ肖像画の域を脱け出ることができ
ない。それどころか、イザベルに生き写しの「全く見知らぬ人物の
肖像画」に出くわしてしまう。「とすれば、この第二の絵のモデルが
イザベルの父である可能性は、椅子に腰掛けた絵の場合と変わらな
いことになる。が、恐らく、この第二の絵にはモデルなど全然いな
かったのだ。純粹な想像画だったのかもしれない。」¹⁷⁰もって初めの部
分で、父の肖像画でさえ合理的にそれと実証できるものではないこ
とに彼は気づいていた。即ち、「イザベルの本当の父は、ピエールが
何とか思い起こすことができる彼の父ではなく、肖像画に描かれた
人物なのだろう。」¹⁷¹

実体が現象となり、客観的真理が虚構となってしまう。そして、
あらゆるものが虚構である時、虚構は無となってしまう。「ぼくは無
なのだ。すべては夢——ぼくらは夢を見ているという夢を夢に見て
いるのだ。」¹⁷²自らを客観化することによって創り出された存在とは
存在しないに等しい。母親に初めてとっさにうそをついた時から、
ピエールはこういう物の考え方へと向かっていたのであり、それが

彼を母親に対してだけでなく自分自身をも「贋金造り」としては因であるとは限らないのだ」と彼は仄かに認めてはいるが、その認識はイザベルとの一件で動かないものとなる。更に、行動さえ意味のないものとなる。本来曖昧なものである行動が、どちらにも偏らない曖昧なものとなるのだ。「いいかい、無が実体なんだ。だから、一方には一つの影を、他方には別の影を投げかける。そして、この二つの影も一つの無から投射されたものなのだ。これがぼくには『美德』と見え『悪徳』と見えるのだ。」¹⁷⁴ ピエールの「姉」は彼の恋人であるということになり、この事実は彼に「人間関係という最も堅固な原理と思われているものがただの絵空事にすぎない」ことを教えてくれる。¹⁷⁵ 「天国と地獄とがかくも混ざり合い……地獄の惨めさと天国の美の間を絶えず彷徨している」彼女の顔は、「悪徳」にも「美德」にも全く無関心であるが、それというのも、彼女が自分で言っているように、「悪徳も美德も分らない」からだ。その流動性ゆえに、彼女の存在は無となってしまう。¹⁷⁶ そして、ここにおいて、黒い妖婦イザベルは「大理石のように白い」¹⁷⁸ ルーシィと等しくなるのだ。ピエールが最初から「現実のルーシィ」を「ただの記号」——何か空なXという記号——に換算していたら、¹⁷⁹ 結局他の現実には存在しなかったのだという問題になる。「異邦人の肖像」の向い側にはベアトリッチ・チェンチの肖像画が掛けられており、「二つの絵はこつそりと無言のうちに語り合っているように見えた。」イザベルが前者を見つめている間に、ルーシィは後者の前に立っている。どちらの絵も共に曖昧なものだ。浅黒い「異邦人」は「暗い、陰影のついたバツ

クから不気味に見つめ、曖昧模糊たる微笑を浮かべている。」「セラフィムの如き金髪」の持ち主チェンチは、罪という「喪章によって……も被われているので」、金髪でありながら、「葬いの色、漆黒の黒髪でウェールをかけている」ように見えかねない。¹⁸⁰ ピエールの父とイザベルがそうであるように、ルーシィとイザベルも、結局のところ、互いに相手と同化してしまう。¹⁸¹ 自分の考え方の全てがこのような結果に終わって、ピエールはイザベルとルーシィの双方を「二つの青白い亡霊」として斥け、極端な虚無主義へと走るのである。¹⁸² 「ピエールは今やどちらにもつかない。」

ジイドもまた中立を守っている。「中立（もう少しして『不決断』というところだった）こそが偉大な精神の確たる証だなどと言うつもりはない。だが、多くの偉大な精神はこれまで……結論を出すことをひどく嫌ってきたと思うし、問題点をはっきり指摘したからといって、予めその答が出ると考えることにはならないと思う。」¹⁸³ ジイドにとって、中立の精神とは生命力に溢れたものである。ピエールにとっては、「互いの特色を奪う思考」¹⁸⁴ によって、空虚で無意味なものとなってしまう。確たるものは何も無いのだから、彼自身を含むあらゆる人間が必然的に「うそをついている」ことになる。¹⁸⁵ そういう者たちにとっての中立とは死の中立であり、かくて、彼の生涯は殺人と自殺でもって終わるのだ。ピエールは虚無主義に傾倒する一方で執筆にも励むが、「世に著わされた至純至大の思念にも、普ねく、不誠実さが隠れ潜んでいる」という認識によって、その作品の基盤も危うくなってくる。¹⁸⁶ 人生のあらゆる局面で行為ないしは概念の有効性について問い直す彼であるが、同じように、その作品においても、

自らの創作過程そのものが主たる関心事となる。来る日も来る日も彼の心を捕えて離さないのは「作品ではない。作品を試するという営みによって彼の心の中にふくれ上り、はじけたもの、この不思議なものの根源を説明することなのだ。」¹⁸⁷ いずれにしろ、結果に変わりはない。創作という「創造の神秘」を体験した彼は「どうしようもなく懷疑的になってしまふ。」¹⁸⁸ かつては小説一般を「永劫に体系化を許さぬ要素を体系化しようとする偽りの、倒錯した試み」として軽蔑していた彼であった。¹⁸⁹ それが今では「いんちき賭博のカードと同じく、全ての偉大な作品はこっそりページを揃えて切つてある」と感じ、また、自分も「もう一揃い余分に札切りをしているだけなのだ」と感じている。¹⁹⁰ 「縛れを解いたり、適切な結びに到ったりしない」作品に対する彼のかつての敬意は新しい意味合いを帯びて、最後の苦々しい言葉となり、自分の人生を自分の作品という観点から、また、人生と作品の双方を自己破壊的なまでに非論理的で、果てしない、曖昧模糊たるものという観点から眺めるのである。

ならば、今こそ、時ならぬ、時を得し終わりが来たというのか。人生の終わりの章は中ほどに綴じ込まれているものだ。どんな作品も、どんな作品の作家にも後日談はない。最後の刻字があるだけで、それもまた曖昧模糊たるものなのだ。¹⁹²

彼の死と作家としての挫折は共に、堅固な実質も確たる形も持たない、世界の「虚無性」を確証しているのである。

ピエールが著わす作品がピエールとメルヴィルを結びつけてい

る。無限に後退を続けて行くという修辭的技巧が『ピエール』の中では用いられているが、それが十分な効果をあげているのだ。作品中の「私」であるメルヴィルが数ページを書き記す時に焦点が結び合い、メルヴィルの主人公であるピエールは「明らかに著者自身である主人公」(メルヴィル)に代わって独白しようとして「彼(メルヴィル)自身の体験から剽窃したように見える。問題の体験とは創作体験に他ならない。ピエールの描く「ヴィヴィア」は、ピエール同様に、自らが小説家であることに疑問を抱いている。メルヴィルのピエールは、メルヴィルや、ジイドや、ジイドのエドゥワール同様、自らの創作上の苦悩の中に、「奥底に潜む主題」¹⁹⁴を見つけ出しているのだ。

だが、ピエールの置かれた状況を「苦悩」と呼ぶのは穏やかに過ぎる。むしろ、破壊とこそ呼ぶべきものだ。有効な芸術の問題というよりはそれが不可能だということを彼はテーマとしているのである。ここでは二つの点を指摘しなければならない。一つは、『ピエール』の作品構成がメルヴィルの以前の作品とは重要な違いを見せているという点である。『マーティ』や『白鯨』では、著者は航海する語り手の影のような存在であり、その勝利や疑惑を共にするだけであった。象徴主義的な視点に絶対の信頼を置いていたからこういうやりかたが出来たのだ。メルヴィルは方法論に関する様々な問題を提起しているものの、作品中におけるその役割りはといえば、結局のところ、拡大を続ける自らの夢想に身を委ねるということだけであった。『ピエール』の「私」はもっと懷疑的になっている。彼もまた自分の作品に顔を出してはいるが、彼の場合は、自由に行動

を起こし、客観的に動き回り、批判的に観察を行なう。『贗金造り』の「私」と同じ機能を果たし、二重の行為、すなわち創作の全ての過程を劇的に描き出している。今一つは、ピエールがエドゥワールをはるかに越えているように、メルヴィルの懷疑主義もジイドのそれを上まわっているという点である。メルヴィルは一体どこまで到達しているのだろうか。(ジイドが自分とエドゥワールとを同一視出来るのに対し)メルヴィルはピエールの虚無主義を自分のものとする事が出来ないでいる。だが、作品の構成からいえば、彼と主人公とは平行線を辿るようになっていいるのだ。彼にはこの乖離を克服することが出来るだろうか。

いや、克服しはしない。その結果メルヴィルの態度が混乱し、作品の弱点の多くはそれが原因となっている。ジイドの釣り合いのとれた精神の中に立ち入った分だけ、創作に励む芸術家像が見事に描き出されている。ピエールの否定的な態度に押し流される分だけ、あるいは、結局同じことになるのだが、ピエールの否定的な態度がメルヴィル自身の態度を反映する分だけ、メルヴィルの見通しは不確かなものとなる。作品のいたるところにこの両方の要素が見つけられそうだ。ある意味では、物語の進展に関するメルヴィルの見解はジイドのそれに極めて近いと言える。彼はしばしば何も知らない素振りをする。「念のため書かせていただきたいが、以上の思索の両方を、決まり文句としてピエールに当てはめるつもりでいるのではない。……恐らく、どちらも該当するのかもしれないし、しないのかもしれない。」¹⁹⁵彼は「次々と起こる曖昧な事件がそれぞれの曖昧さを明らかにするようにさせる。」¹⁹⁶そして、その先に立つよりは後に続

こうとするのだ。「私はあの果て知れぬ曲がりくねった道を辿って行くかと思う。……その果てがどこに向かおうと、どこに上陸することになろうと構いはしない。」¹⁹⁷つまり、彼は自分が創作した作品の所産として自らを描いているのだ。同時に、彼は意識的に創作を行なってもいる。「以上一般的な表現で、家系の上でも莊園領主としても真に偉大な家門がアメリカにも存在することをはっきりと主張してきたが、そうすることで、わが領主ピエール・グレンディニングが立派に貴族としての立場にあることの詩的な証を立てておきたかったのである。」¹⁹⁸同じように、ルーシーが品位の高い人間であることを証明した後で、彼はこう尋ねる。「古くからの習慣に従って、私もここでルーシー・タータンをはめたたえておくべきではないだろうか。これを差し止めようとする人間などいはいはしまい。彼女は我が主人公の許婚ではないのか。」¹⁹⁹平衡を失ったメルヴィルの見解は、作家の精神の相矛盾した動きを映し出しているのである。

だが、その主人公同様、メルヴィル自身もこういう矛盾が破壊的なものであることを十分に認めている。彼は自らの文学上の野心を嘲っている。作品の到る所で見られる奇妙な嘲りの調子はいま引用したばかりの二つの文章でもはっきりしているが、そこで彼は自分の「手のうち」を見せているのである。ウイリアム・ブラスウェルは『ピエール』には「風刺的な調子」が見られることを指摘しており、それはそれで正しいが、風刺の根は自己風刺にあるのだ。これとは対照的に、ジイドの場合は自分の払った犠牲を風刺しているだけだ。ジイドは「この先、自分の物語がどういう具合に展開していくのか、いささか不安な」気持ちでいる。メルヴィルの方は自分を

「不注意」で「無鉄砲」だとして描く。芸術上の真理の移ろい易さを描く時の彼の剣幕は大変なものである。

回転する台座に立った像は、ある時はこの手、ある時はあの足を見せる。正面を見せたかと思うと背面を見せ、次には脇腹を見せる。横顔全体にしても、変転してやむことがない。同じように、人間の魂も、軸をつけ立像にして「真理」の手がこれを回転させると、無限に変貌を見せる。変化しないのは「嘘」だけだ。ピエールに不変などということを期待しないでいただきたい。まして、この場に隠語でわめく案内人がいて、回転するピエールの様々の様相を逐一告げているわけではない。読者の直観のままに彼の相を捉えていただいて構わない。²⁰⁰

真面目にとれば、この一節は象徴的現実を見事に描き出している。だが、乱暴な調子のために、言わんとする内容の価値が減じている。メルヴィルは自分を真面目に考えることができず、自信を失ってしまっている。「この世では、こうした事柄の一切に無限の無意味がつきまとっている。だから、私がそれにほんの少し付け加えたからといって、私を責めないでいただきたい。話したり書いたりすれば、とり返しのつかないほどに自分を明け広げてしまうもの。あの『不死身の騎士』は仮面を深々とおろすのだ。」²⁰¹二つの主要な「歴史の叙述法」に関する壮麗体もどきの議論の後に、彼はこう結ぶ。「私はこのどちらも選びはしない。どちらにも意を用いない。どちらもそれなりに結構だが、私は自分の書きたいように書く。」²⁰²『ピエール』は

いかにもその主人公が書きそうな小説なのだ。もしそれが伝統的な小説として失敗しているとするなら、メルヴィルがそういう様式を扱いかねたからではなく、文学様式一般を軽んじているからである。ジイド同様、彼もありき通りの期待にそむくことで、あらゆる形式の源泉たる「クリム状の混沌」を示唆するだけでは満足できない。途方も無い物語を作り上げなければならぬのだが、不合理性がありまらにも明白なため、そこでは、象徴の真面目な扱い方それ自体が怪しいものとなってくる。もし『ピエール』の文体がグロテスクなもの——感傷的であるかと思えば気取ったものであったり、かと思えばまた風変わりなものになったりする文体だったとしても、それは、——作品の主人公が最後に発見することでもあるのだが——あらゆる文学は俗悪な虚飾に過ぎないのではないかと疑いを初めから抱いている著者の文体なのだということだ。作品冒頭で戯画化されている感傷的かつ熱狂的な自然讃歌にしても、自分の「カードの一揃え」同様に欺瞞に満ちたものではないのではないかと疑っているのである。

五年も経たないうちに、彼は自分をプロの作家と考えることを止めて、沈黙の中に逃げ込んでしまう。もし『ピエール』が、その主人公が著わした作品と同じように、「露顕した詐欺」だとしても、他に方法はなかった。沈黙とは芸術的な意味ではピエールの死に等しかった。²⁰⁴だが、見方を変えれば、沈黙の持つ曖昧さこそが『ピエール』のテーマであり、それは、鯨の白さ同様に、「全自然のうちで最も害のないものであると同時に、最も恐るべきものののだ。」²⁰⁵それは意味の充満であると同時に意味の否定であり、神であると同時に悪

魔でもある。メルヴィルはその主人公の消極性によって絞め殺されそうになるが、積極的な目的意識だけは、即ち、「芸術という天使」との永遠の決着のつかない戦い——その天使は悪魔でもあるから戦いとなるのだが——を記すという目的だけは何とか残る。メルヴィルはピエールにはない柔軟性を持っている。二人は『聖なる晩餐』のサクラメントをとりしきり、正にパンを遣さんとして、その時に、『悪しき霊』にいきなりキリスト教がただのたわごとにしすぎないという可能性を持ち出された「高僧に似ている。だが、二人は高僧とは違って、完全なる真理と思われるものに信仰を呼び起こすだけで悪魔を打ち負かすことはできない。自身の生命力溢れる行為の最中に一つの基準を見つけ出すこと、それが二人の任務であり、その行為そのものが「サクラメント」で、それが絶えず問題にされているのだ。²⁰⁷ピエールは戦いを放棄して、全てが「たわごと」だと認めてしまう。メルヴィルはその戦いを絶対的なものとみなす。彼は両極の間に往来し、神をも認められるように悪魔も認めようとする。「沈黙こそ我らの神の唯一の声だ」と彼は書く。それでいて数ページ後では「一体どうして……人は沈黙から声を聞き取る（ことができる）のか」と苦々しげに尋ねるのである。人生は「果てしない意味」から成り立っているが、意味の探求の行き着く先は無なのだ。

世の地質学者がこれまでに地の底に降りてみた限りでは、地球の構造は表皮また表皮が重なったものにすぎないということが判明している。世界は地軸に至るまで表皮に表皮が積み重なったものにすぎないのだ。ぼくらは四苦八苦してピラミッドの深層に向

かって掘り進む。恐ろしい手探りで進んだあげく、やっと中央の部屋に突き当たる。石棺を発見したときの何という歓び。だが、蓋を明ければ——そこには屍体も何もない。——人間の魂も漠々として戦慄すべき虚無であること、これと同じなのだ。²¹⁰

作中最も素晴らしいこの文章が「世界」から「魂」へと、何の論理的必然性も無く移行しているのは、単なる偶然ではない。意味とは全てであり無でもあり、主体であり客体でもある。ここでもまた、悪魔にその取り分を認めてやらなければならないのだ。メルヴィルは、「この地上のあらゆるものが愛の許婚」であるというエマソン流の「精神と自然との結婚」を戯画化している。「連綿として打ち続くこの世界から、『悪魔の原理』は……新たに言い換えられる度にますますその足場を失っていく」というエマソン流の公理にメルヴィルは疑いを抱いている。²¹¹その逆に、「人間の思索に究極」が無いとすれば、それは「極寒の地でありながらそのくせ豊かな北方の腰のあたりで、『真理』が養い、育くむ野蛮な群れ」のせいであり、それが全てのジンテーゼをひっくり返しているのだ。²¹²思考の展開とは一連の旋回のことであって、悪魔こそがそれを動かしているのである。²¹³

意味とたわごと、調和と不一致は論理的には相容れないものではないが、互いに補完しあっている。「天」と「地」の対立にしても同じことで、この対立は作品に一貫して流れ、プリンリモンのパンフレットで解決されているかに見える。プリンリモンに拠れば、天上の（標準時間の）真実と地上的（時計の）真実は一致しないと認識するところから英知が生まれる。この世界は「人為的な世界」で

完全な世界からは程遠く、中国時間とグリニッジ標準時以上の開きがあるからだ。こういう視点からすれば、「立派な便宜主義」こそが「大衆がこの世で望みうる、手の届く美点」であり、因襲に挑戦するなどピエールの大きな誤りだということになる。メルヴィルはプリンリモンの側についているように見えることが多い。

真実の軌跡をどこまでも追いつぎるのはおよそ人間のなすべきことではない。そういうことをしたら、人間は精神の羅針盤を全く失ってしまうからである。いざ北極に到着したとなると、この不毛さばかりを指していた羅針盤の針が水平線の全点を無差別に指し示してしまうのだ。²¹⁵

因襲から決別するに際して、ピエールは積極的なものは何も勝ち取りはしないのに、あらゆる人間の尺度を打ち壊してしまう。絶対的なものに近づけば近づくだけ、「あらゆる事物を……疑わしい、不確かな、屈折した目」で見えるようになる。「遙か昔から認められてきた人間の根本前提さえもが、地滑りを起こして変動を始め、ついには完全にひっくりかえってしまう」のを目にするのだ。²¹⁶しかし、これはピエールの誤りの結果なのか、それとも、人間の運命の結果なのか。この問題を、人間には手の届かない絶対的なものと地上的虚構の間の単純な二者択一としてプリンリモンは片づけ、時にはメルヴィルもそうしているように見えるのだが、それでは故意に論点を回避することになる。「新しい真理の突然の襲来」を防ぐだけの『万里の長城』を人の魂の内に築くことはできない」からだ。²¹⁷概して人

間というものは、そして特にピエールは「生来、深遠で大胆な思考にふさわしく生まれついている」。²¹⁸人為的なものと真実なるものの相反する要求をどう裁くかが問題なのではない。思考を推し進めるということが人為的であると同時に真実であり、破壊的であると同時に建設的、不毛であると同時に豊饒な時、一体いかにして生き残るかが問題なのだ。

この問題には行動で答えるしかないのだが、今度は、その行動が同じ問題を繰り返し提起することになる。ピエールが見るエンケラドゥスの夢は、彼の苦悩の根源に迫るものとなっている。その巨人は絶対的なものを捉えようと永遠に繰り返すのだが、それを象徴するのは彼の生まれ出た源たる、天と地との繰り返しなされた結婚である。同時に、彼の「天上性と地上性が融合した本質」は「二重の近親相姦性」を持つている。思考の生産性もまた一種の近親交配であって、母や姉に対するピエールの愛に似て、思索を推し進めるにつれてその最終目標から離れて行くことになる。²¹⁹プリンリモンのパンフレットは独断的な意見を主張しているように見えるが、結局は問題の一例に過ぎず、決してそれに対するメルヴィルの「解答」とはなっていない。パンフレットはタイトルが「もしも」であり、「のみならず、もしも——」で急に終わっている。合理的な結論、すなわち「その時には」どうなるかが欠落しているのが目立つ。そこから「正直に白状すると、僕としては何の結論も引き出すことができない。……僕にはこれは問題自体の解決というよりは、問題を見事に例証しながら言い直したものに思われる」とメルヴィルは言う。²²⁰人間の経験では全く計り知ることのできない絶対的なものの

あることを白明のこととして仮定した後、プリンリモンは急いで付け加えて、それでも両者は同一単位で計り得ると述べる。「だからといって、……神の真理と人間の真理とは別物だとはならない。そうではなく……それぞれの矛盾撞着によってこそ、両者は符合しているのだ」²²¹。メルヴィルやピエールが住んでいる、矛盾が統合された世界にプリンリモンは再び飛び込むのである。実際、窓からピエールを見つめるプリンリモンそのものが未決の化身であって、無口でありながら雄弁、均一でありながら複雑、「謎に満ちた柔和な顔」をしていながら、「哲学的見解を述べる殆どの人に、その人の『宇宙体系』には含まれていなかった重要な概念」を伝えることができるのだ²²²。

エドゥワールなら「続く」という言葉で作品を閉じるところであろう²²³。ジイドはまさにそれを実行している。「それは手際よく仕上げられてはならない。分離させ、分離しなければならぬのだ。」と彼自身が日記の中で述べている。ピエールの「時ならぬ、時を得し終わり」²²⁴は、『贋金造り』の最終節同様に、未完のものとなっている。彼は自殺を行ってその生涯を閉じることになるが、それで問題が解決するわけではない。問題は「以然として曖昧模糊としており」、プリンリモンのパンフレット同様、作品の方は「全くとりとめのない結び」に至る。メルヴィルは作品全体を「もつと深遠な人間精神の発露」の一例として見ている。そういう精神なら「思索上の虚偽」を回避し、「適切な結び」を持たず、「交互に訪れる時間と運命という二つの永遠の干渉を突然中断することになる。人生と文学は神から派生し、その神の本質は「計り難さ」にあって、諸問題の源泉

ではあっても最終的な答えをもたらすものではない、と彼は言う。神とは一つの悲劇的原理なのだ。だが、こういう考え方を採ると、悲劇の様相に新しい変化が現われる。メルヴィルがかつて（ホーソンへの手紙の中で）「偏見を捨てた、本来の、深遠な働きをする時の人間の思考の悲劇性」²²⁷と称したものの、『ピエール』が表現しているのはそれである。思考は英雄でも悪漢でもある。エドゥワールも同じ考えを抱いている。

これまで文学ではほとんど扱われたことのないような種類の悲劇があるように思われる。小説はこれまで相対する運命、幸運や悲運、社会的な関係、情熱の相剋や登場人物間の葛藤は扱ってきた——だが、人間存在の一番の核心は扱ったことがない。……啓蒙を目的とした小説があるが、私の言いたいのはそれではない。倫理的悲劇——たとえば、福音書の「塩もし塩味を失わば、何をもて塩に替うべきや。」という文句に恐ろしい意味を与えるような悲劇——私はそういう悲劇に関心がある。²²⁸

エドゥワールが関心を持っているのは、善に対する悪の勝利とか、悪からの善の復活といった古典的な意味での悲劇ではない。善とか悪といった言葉がその既定の意味を失い、善がその力を失った時、メルヴィルの言葉で言えば「究極の善が……醜怪な悪にとり入る裏切り者のボンびきにすぎぬと分かった」²²⁹時、そういう時に何が起こるかに関心を持っている。人間の思考の悲劇とは思考の過程そのものが自己を欺くものだということである。実際ここでは「一人の悪

人も必要としない。」「我々が内なる偽瞞によって欺かれる」からではなく、²³⁰ あらゆる真実が本来偽瞞だからだ。「私とか、神とか、自然とか言うや否や、椅子から飛びおりて梁に首をつけることになる。」とメルヴィルは述べている。「ピエール」を支えているのは、真実と虚偽、善と悪にはこの悲劇的な互換性があるという認識なのである。²³¹

メルヴィルとピエールがこの視点を維持できないところにこの作品の大きな欠陥がある。「一粒の麦もし死なずば」とジイジは引用する。すなわち、生とは一連のささやかな死であり、そこから生は常によみがえるというのだ。生命と思考は持続するものであるということがピエールの、また彼の態度を共有する限りにおいて、メルヴィルの虚無主義の誤りを証明している。²³² ピエールは確かな悲劇をメロドラマにねじ曲げているのだ。彼には魂の果てしない戦いに耐えるだけの力がない。殺人と自殺が何の解決もたらさないことを知ってはいるが、そうすることで無理矢理結論に至ろうとする。²³³ 自分の「運命」と呼ぶものが実は生の本質的な曖昧性であることを知りながら、それを外から押しつけられたものとみなしたが、復讐をはかろうとするのである。

不可視のものよ、おまえを信ずる信仰の篤きゆえに、今日おれは三つの幸福、三つの生命をも賭けてやる。いまおまえがおれを見捨てるといふなら、「信仰」もさらば、「真理」もさらば、「神」もさらば、「神」からも人間からも永遠に追放されたのなら、おれ自らが両者に匹敵する力たる宣言をしてやる。夜にも日にも、全ての精神の思考にも物質にも——中天の蒼空と下天の虚空がかき

抱く限りのものに対して、おれは宣戦布告の自由を得たのだ。²³⁴

メルヴィルは主人公の激しい憤りに同情するあまり、美的バランスを失っている。ピエールの悲劇とそれに対応する自らの作家としての問題を、外部の邪悪な力がもくろんだものとみなすのである。彼の内部で、エイハブがイシュメイルにとってかわるのだ。実際的な目的のために、それほど熱狂的ではないが消極的な方法をメルヴィルは採ろうとする。「人間の思考の悲劇性」について述べた例の手紙の中にこのことは示されている。ピエール同様、メルヴィルも人間を「天国、地獄、地上の様々な力のまった中の（基本的には）独立した物質的存在」として描き出す。人間とは和平交渉中の外交官なのである。

人間は死ぬかもしれませんが。しかし、生きている限り、あらゆる列強と同等の立場で談判をすることを主張します。もし列強のどこかが秘密事項を持つというのなら、それも構いません。だからといって、私の中の独立が損なわれることはありませんし、私が属国になるわけでもありません。

人間がその和平交渉で手にするのは「目に見える真理であり、……現存する事物を恐れぬ人の目に映る時、それらの事物は絶対的なものという認識」である。こういう真理は実は主観的なものではあるが、「事物の本質……自分達の首を絞める難問」を回避できるといふ利点がある。そうすることで、この手紙が定義しようとしている

「人間の悲劇的局面」に終止符を打つことになる。気楽な懷疑主義がその代わりをするのである。

肯定ばかりする人は皆うそつきだからです。否定ばかりする人は思慮分別があり、誰に邪魔だてされることもないヨーロッパ旅行者のような恵まれた人達です。そういう人達は自我という旅行かばん一つで、国境を通過して永遠の中に足を踏み入れます。それに対して、肯定ばかりしている人達は荷物を山と抱えて旅をしているのです。とんでもないことです。それではとても税関を通過することなどできません。²³⁵

『ピエール』の真面目一方の空騒ぎの後では、こういう冗談半分の自己充足も歓迎すべきものではあろう。だが、それは、かつては全宇宙を携えて税関を通過しようとし、また、あらゆる教義を融合できると豪語した作家の引退が間近いことを示しているだろう。

彼の採った新たな態度の一端は『詐欺師』の中に見られる。この最後の長編小説以後三十年間、彼は稚拙な詩以外は何も書かなくなってしまう。『ピエール』が失敗したのはメルヴィルがジイドの立場を維持し得なかったからだ。即ち、「浮上して、そのあまりに豊かな資質のありとあらゆる矛盾を受け入れ引き受けて……そういう矛盾を解決するのではなく育もうとする」立場を採り続けることができなかったのだ。²³⁶『詐欺師』の方が出来がいい、つまり、自然で抑

制がきいているとするなら、メルヴィルがバランスを回復したからなのだが、それもジイドの見解の複雑さに到達したからではなく、単純化することで得られたものなのだ。彼がかってこれ程じつくりと腰を落ち着けていたことはない。作品の未解決で解決不能の問題がその創作過程に密接な影響を及ぼしていないのはこれが初めてなのだ。かなりの程度まで、メルヴィルは独立した自我を保っており、『仮面舞踏会』を楽しんで眺めている。じつと眺めてはいるが、『詐欺師』の世界である際限のない融合と分解の中に自分を失うということは無い。合理的事物の探求を強調しないのはこれが初めてなのだ。「仮面を打ち破ろう」とはしないで、あらゆる人物を仮面とみなすことで満足しているのである。

「え、何ですって。世界中が皆演技をしているんですか。それじゃ、例えばこの私も演技をしているんですか。ここの牧師さんも演技をしているんですか。」

「そうだ。二人とも演技をしているんじゃないかね。行うことは演ずることだ。だからすべての行為者は演技者なのだ。」²³⁷

こういう考え方が『ピエール』を不安定な作品としたのだった。だが、『詐欺師』においては、メルヴィルは虚構と現実の問題にそれほど悩んではない。こういう問題は、ほとんどの場合、登場人物である「肯定ばかりしている男」にまかせられていて、そういう男ならどんな困難に遭遇してもおかしくはない。

世界主義者は踵を返して立ち去っていった。相手の男は、一体正確にどこで相手の架空の人物が終わり、どこで本当の人物——もしあるとすれば——が再び始まったのか、全く決めかねていた。「もしあるとすれば」と断わったのは、相手の男が世界主義者の後を見送った時、彼の頭の中に辛辣な意味を持って次のようによく知られたセリフが浮かんだからである。

「この世界はすべてこれ一つの舞台、人間は男女を問わずすべてこれ役者にすぎぬ、それぞれ舞台に登場してはまた退場していく、そしてそのあいだに一人一人がさまざまな役を演じる。」²³⁸

にも拘わらず、作品のテーマはメルヴィルのかつてのジレンマを再述し、本質的に、そういうジレンマに言い及ぶものとなっている。芸術への「信頼」こそが十二年に及ぶ執筆生活で彼が失いかけていたものだったのだが、結局のところ、「詐欺師」にはそれを回復する手だてが何も示されていない。この作品は気魄に満ちたものではあるが、本質的には告別の辞なのである。「ピエール」の喜劇版、人間の思考の喜劇であり、メルヴィルの引退を確実に予告しているのである。

主たる象徴は金と航海である。「仮面舞踏会」はミシシッピー河を下る旅の流動的現実であると同時に、「誠実丸」に出没する詐欺師のたくらんだ詐欺行為ともなっている。大陸の真只中を流れる大河の世界は常に新たな象徴的経験の世界を表わしており、それは無限で、広大で、変化に富み、長らくメルヴィルの心の中でアメリカの西漸

運動と結びついていた。「ここでは西部の活力ある、全てを融合する精神が支配していた。そしてその精神の典型がミシシッピー河である。この河は遠方の反対側の地方から流れてくる支流を集めて、一本の全世界的な堂々たる流れとなって、ごうごうと流れてゆくのである。」²³⁹作品の流れも、船着き場から船着き場へと流れを下ってゆく河旅に似て、エピソード風でありながら切れ目がない。主人公でさえ絶えずその姿や性格を変えるが、これは、合理的な体系に対して「ピエール」の中で行った議論そっくりの観点から、メルヴィルが擁護している方法なのである。

全ての登場人物がその首尾一貫性のために一目瞭然に理解できるような小説は、登場人物の部分部分だけを提示してそれらを全体の人物像として提示するふりをしているか、でなければ現実に対して忠実ではないかのどちらかである。しかるに、他方、一般の読者の目には登場人物の部分部分においてはムササビのようにつじつまが合わない登場人物、そして各々の場面で、いも虫がその変態である蝶と異っているのと同じくらい自己矛盾をしている人物を描く作家は、事実から離れているのではなくて、逆に事実には忠実であるかもしれないのである。²⁴⁰

全てが未決のままである。船がニュー・オリンズに着くことはない。「続く」というのが作品の最終行である。即ち、「この仮面舞踏会にはまだ何か続くであろう」というのだ。それでいて、メルヴィルはひとつの有機的な統一体を要求している。詐欺師は特殊な意味での

「独創的な」登場人物なのである。つまり、彼には創造の才があるのだ。

真に独創的な登場人物は回転するドラモンド水銀灯のようである。それはその全周囲に光を注ぐ——全てがそれによって照らされ、全てがその方向へ進む（ハムレットの場合がまさにそうである）。したがって、そのような独創的な登場人物を熟読玩味した後には、『創世記』において天地開闢の後に起こったのと同じような変化が読者の心の中にかかるのである。²⁴²

この作品は「世界創造の歴史」を例証しており、エマソンは、それは「あらゆる子供の体験の中に繰り返し現われる」²⁴³と述べた。「娯楽作品」ではあるが創造的な作品——読者が「現実生活そのものにおける以上の娯楽ばかりか、心の底では、現実生活以上の現実をも求め」られる類の小説である。²⁴⁴

他方、未決のままの創造力というこの領域こそが詐欺師の住処である。彼の金銭上のごまかしというのは名目だけの世界を巧みに操ることであり、我々は全てそういう世界の住人ではない。こういう観点からすると、プロの詐欺師もその犠牲者も似たりよったりということになる。それを利用する者と利用される者はいるが、誰もが同じ一つの状況に身を委ねている。そこでは一切の立証が不可能で、信頼も信頼の欠如も共に恣意的なものとなる。船上で、ある会社について知りたければ、その会社の株の「取り引き帳簿」を見るしかないが、その中身を検討してみたところで始まらない。

なるほど、疑いは起こるかもしれません。しかし知識は生じて来ません。というのも、私とその帳簿を調べたからといって、私が今知っている以上の一体何が分かるというのでしょうか。それが本物の帳簿なら、既に私はそう信じております。それが偽物の帳簿なら、私は本物などは見たこともありませんし、本物がどのようなものかも全然知らないのですからな。²⁴⁵

「誠実丸」の「巨大な白い船腹」上の全ての乗客達、何かを追い求めている者も「これらの者達……を狙っているさらに抜け目のない者」も「商取り引き所の商人達」であり、²⁴⁶金銭という無限に評価の変わる媒体を扱っている。彼らの世界は詐欺師が発明した「自在安楽椅子」に似ている。

私の自在安楽椅子は、いたる所に継ぎ目があり、蝶番があり、緩衝ばねがあり、全ての点でゴムのようになりたいへん弾力性があり、伸縮自在で、少し接触しただけでもそれに応じて変形するので、無限に形を自由にかえる背もたれ、底部、足置き、ひじ掛けの中で、非常に落ち着きの悪い体、ひどく苦しめられた体——ひどく苦しめられた良心と言いたいところですが——でも、とにかく、椅子の形のいずれかに休息を見つけることが出来るものなのです。²⁴⁷

これほど何にでも適応するということは適応しないのと同じことだ。²⁴⁸「これだと確信出来る頃合」は瞬時にして体験出来るものではないが、体験そのものが確たるものではなくて流動的だから、確信

という問題そのものが意味のないものとなる。

この作品の基本的な喜劇性は仮面舞踏会のこういう二つの面の相互作用にある。すなわち、「確信しながら次には……確信を失なう」人、選択の手段を持たずに選択しようとする人、変幻自在な媒体のありとあらゆる姿に身を委ねてしまう人の道化ぶりがそれである。喜劇は喜劇としての肯定的な側面を持っている。選択しようとする登場人物達の努力そのものが信念からくる行為となつてゐるのだ。逆説的に言うなら、彼らは、一番迷つてゐる時に、一番確たる基盤の上に立っているのだ。詐欺師とは悪魔に他ならないが、悪魔としての機能を果たしている。動揺させ、問題を惹き起こすのである。

ところで君に聞きたいんだが、思慮ある人間が片方の足を信頼のほうに、もう一方の足を疑惑のほうに置いてゐるのは思慮深いと言えるだろうか。……どちらか一方を選ぶべきだとは思われない。首尾一貫性を保つためには、「全ての人間を信頼している」と言うか……「全ての人間を疑っている」と言うかのどちらかだとは思われないか。²⁵⁰

詐欺師は間接的に答えを暗示してはいるが、それはここで彼が言っている二つの選択肢のどちらでもない。「首尾一貫性」を本能的に拒絶するというのも一つの生き方なのだ。本当の信²⁵¹頼と、彼が疑惑の対極にあるという、絶対的な信²⁵²頼とは別物なのだ。同じように、疑わしいものがそのまま「事実」に相対峙する虚構²⁵³とはならない。人生とは首尾一貫しないもので、「信頼」と「疑惑」、虚構と現実の出

会いの場なのだ。信頼とはこれらの矛盾を生きていく過程なのである。²⁵²人間の思考の喜劇においては、『ピエール』の悲劇の場合と同じように、意味に充ちたものと意味を成さないものとの衝突の中にこそ意味は存在している。「誠実丸」は、虚偽に巢食われてこそゐるものの、その名前が正しいことを遠回しに証明している。対立を糧とする一つの有機的な統一体は、『詐欺師』冒頭の夜明けから最終頁の迫り来る闇に到る太陽の運行によって、象徴的に表わされている。²⁵³しかし、夜は確かにやってくる。しかも、二度と夜明けを迎えることがないかのように。最終章が始まると共に、あの創造的な「ドラモンド水銀灯」が次第に消えてゆく。

紳士用の船室の中央に天井からぶら下がって、太陽灯が輝いていた。太陽灯のすりガラス製の笠には一面に趣向をこらして、すかし模様状に四本角の祭壇の像が入っていた。そしてその祭壇から、頭を光輪で取り巻かれ白衣をつけた男の像と交互に、炎が立ちのぼっていた。このランプの光は雪のように白い丸い大理石——ランプの直下にある中央テーブルの石板——をまぶしい程に照らした後、四方八方に次第にぼんやりとさざ波のように広がって行った。そしてついに、水面に投げられた石から輪が広がって行くように、その光は船室の一番遠くの隅でかすかになり、消えていった。

天井のあちこちに不毛の惑星とも言うべき他のランプが、位置は正しく、しかし機能は停止してぶら下がっていた。これらのランプは既に燃え尽きてしまったり、それとも光が邪魔になるか、

又は何も見たりする必要もなく、もう眠りたいと思つてゐる寝棚の者たちによつて消されてしまつてゐた。²⁵⁴

球状の世界は拡大して虚無へと至り、白い大理石は、「誠実丸」の白き同様、あらゆる明確な諸概念を混乱させてしまふ。作品の最後の一文は「この仮面舞踏会には……まだ何か続くであらう」と約束してはいるが、「弱まりつつあつた太陽灯が消え、それと共に四本角の祭壇の弱まりつつあつた炎と、白衣を着た男の額の周囲の弱まりつつあつた光輪も消えた」という文脈によつて、それも反古にされてしまふ。消え行くのは神の姿ばかりではなく、神聖なる創造の原理もまたそのようなものを産み出す想像力の力は衰弱してしまつた。メルヴィル最後の航海者は身寄りのない一人の老人で、「その頭は大理石を思わせるほど白く」、消え行くランプの下に座つてゐる。ランプが消えると、よろよろと立ち上がり、「空っぽ」の救命具と、胴巻き財布と、役にもたたない「にせ札発見法」をひつつかむ。根拠の無い信頼を説く、虚偽に充ちた宇宙の「世界主義者」たる詐欺師が彼の手を引いていく。²⁵⁵思考の喜劇は結局のところ否定的なものにおわる。スターバックはエイハブについて「彼の足場が……崩れてゐる」と述べた。メルヴィルにとってはジレンマこそがその作家生活を通しての足場であつたが、『詐欺師』のテーマはメルヴィルを「足場が……崩れた」ままでジレンマに巻き込んでおくのである。²⁵⁶

三十年後に書かれた『ビリー・バッド』の中に、新たな教義に基づいた新たな「受容」の情調を見てとり、その教義の代弁者をヴェア船長だとする人は多い。「目に見える真実」に対する懐疑的な思い

同様に、ヴェアの權威主義的な独断的態度も、「事物の本質」すなわち「自分達の首を絞める難問」を回避する一つの手段であるかに見える。だが實際は、『ビリー・バッド』であれメルヴィル後期の詩であれ、彼特有の視点から余りかけ離れては説明がつかない。メルヴィルの全作品が実は「受容の書」²⁵⁸であり同時に破滅を予言する書と呼びうるという意味においてなら、『ビリー・バッド』は、「受容してゐる」と言える。この作品は不確かなもの、未定のもの、相矛盾するものを受容してゐるからだ。ヴェア船長の独断的態度は、彼自身の本能や回りの優柔不断な士官達の本能と対比させて強調されてはいるが、作品の結論ではなく、作品の問題点にすぎないのである。

唯一の「解決」は作品全体の中——それこそ「事物の本質」の中——にあり、プリンリモンの言うように、そこでは「それぞれの矛盾撞着によつてこそ符合してゐる」のである。²⁵⁹メルヴィルにとっては、独断的態度も懷疑主義も芸術に代わるものとはなりえても創作の際に採るべき態度とはなりえなかつた。彼は不確かな方法論に身を委ねたのだ。そして、それはかつて勝利の瞬間と条件付きの降服とを彼に味わせたものののだ。『詐欺師』を書き終えてなお時折創作活動に戻れたのは、こういう理由に拠る。彼を戦場から追いやった武力とは自らの兵器庫の武器であつた。『ビリー・バッド』は全面的降服も全面的勝利もありえない戦いの雌雄を決し難い結末を端的に示している。そして、詩の方は一人の芸術家の抑え難い、不本意ながらの撤退と復帰とを映し出している。彼は「人類の最初の人の如く／原初の様々な形状と戦い」、「物の姿が現われてくる／抑制の効いた時」ばかりか不毛の時、すなわち、

古い形状が消滅し、新たな形状が
折り合わず、陣痛が長引いて誕生が遅れる時¹⁶⁰

のことも知っていたのである。

註

第五章

- 1 Hart Crane, "At Melville's Tomb," *Collected Poems* (New York, 1946), p. 100.
- 2 最も初期の批評家の一人である J. W. N. Sullivan が *Aspects of Science: Second Series* (New York, 1926), pp. 190-191 である見解を要約しているのだが、それは更に奇をてらった解釈を先取りすることになるものだった。「我々が前にしているのはいわゆる文学作品ではない。科学理論のようにただそれ程ではないにしろ、著者と切り離すことができるものではないのだ……。」『白鯨』は「ハーマン・メルヴィルの力強く、不可思議な、悩める魂を説明するもの」となるのである。
- 3 Jay Leyda は *The Melville Log* (New York, 1951) で伝記的資料を徹底的に編集しているが、主に用いた資料に基づいてメルヴィルの「一生」を組み立てようとした *Herman Melville: A Biography* (Berkeley, 1951) における Leon Howard の試みと同じく、全体としては概ね失敗に終わっている。読者はメルヴィルその人について知るよりはむしろ、現在我々が知っている人物と作品の言葉の中を進んでいく複雑な人物との隔たりを意識することになるからである。
- 4 Willard Thorp (ed.), *Herman Melville: Representative Selections* (New York, 1938), p. xi.
- 5 *Typee: A Peep at Polynesian Life* (1846), chap. 4 (*Works* [Standard ed.], London, 1922-24), I, 1).
- 6 *Ibid.*, chap. iv (*Works*, I, 28-29). C. R. Anderson が *Melville in the South Seas* (New York, 1939), pp. 70-72 で指摘しているように、この描写が C. S. Stewart の *Visit to the South Seas, in the U. S. Ship Vincennes* 中の一節に拠っていることはほぼ間違いない。だがメルヴィルはこの場面を更に対称的なものとしている。引用文に相当する箇所は Stewart の記述には見られないのである。
- 7 *Typee*, chap. vii (*Works*, I, 53).
- 8 *Ibid.*, chap. vii (*Works*, I, 57).
- 9 *Ibid.*, chap. vii (*Works*, I, 64).
- 10 Emerson, "Uriel" (*Works*, IX, 22).
- 11 Coleridge, Unpublished MS C, p. 108, quoted by J. H. Muirhead, *Coleridge as Philosopher* (New York, 1930), p. 122. 「E」に関するヘンリーのヘミセイを参照のこと。その書き出しは次の通りである(*Works*, II, 281)「目は最初の円で、目の作り出す視界が第二の円、そして自然のなかにはこの最初の図形がいたるところで果てしなく繰り返されている。これこそ世界という暗号のなかの最高の表象だ。……われわれの生涯とはあらゆる円のまわりに更に円を描くことができ、自然には終わりがなく、あらゆる終わりが始まりであり、いつも真昼になれば新たな曙光がさしはかり、あらゆる深淵の下には更に深い淵が口をあけている」という真理を学びとるための徒弟奉公なのだ。」
- 12 *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847), Introduction and chap. lxxxii (*Works*, II, 1, 375).
- 13 *Typee*, chap. v (*Works*, I, 40).
- 14 *Omoo*, Preface (*Works*, II, ix).
- 15 *Mardi: And a Voyage Thither* (1849), chap. lii (*Works*, III, 186).
- 16 *Ibid.*, chap. lxxv (*Works*, III, 230).
- 17 *Ibid.*, chap. cxcv (*Works*, IV, 399-400).
- 18 主題と方法(1)の入り組んだ関係は作品にも明らかだが、*The Melville Log*, I, 274-75 に収録された John Murray 宛ての「一八四八年三月二五日

付けメルヴィルの書簡に具体的に示されている。「事実を語り続けていくうちに、変わりばえのしないものに対して癒し難い嫌悪を感じるようになりまして……。それで、そういうものを全て捨て去り、全全全盤を込めてロマンスに打ち込み始めたのです……。この作品は、たとえば船上のオムーのように、本物の物語りという形で始まり、そこから事物のロマンチックで詩的な面が絶えず生まれ大きくなって行き、ついには、途方もない、それでいてある意味合いを持った物語りになることは請け合いです。」

- 19 *Mardi*, chap. i (*Works*, III, 7-8)
 20 *Ibid.*, (*Works*, III, 7).
 21 *Ibid.*, chap. xvii (*Works*, III, 59).
 22 *Ibid.*, chap. xii (*Works*, III, 44). 十六章 (III, 55) における嵐の描写を参照のこと。「あらゆるものが融けて嵐となっていた……。沈黙は真空状態を思わせた。大気の中にはいかなる活力も潜んでいない。このようにあらゆるものが融け合いじっと巣についている様は、灰色の混沌を孕んでいるように見えた。」果てしない航海（即ち、あらゆるものを所有するということ）は、その対極、静止した虚無へと向かう傾向にあるのだ。
- 23 *Ibid.*, chap. clxix (*Works*, IV, 277).
 24 *Ibid.*, chap. iii (*Works*, III, 14-15).
 25 *Ibid.*, chap. clxviii (*Works*, IV, 270).
 26 *Ibid.*, chap. lxxv (*Works*, III, 269).
 27 *Ibid.*, chap. cxix (*Works*, IV, 53-54). Cf. chap. xcvi (*Works*, III, 344-45).
 28 *Ibid.*, chap. dlix (*Works*, IV, 276).
 29 James Murdock, *Sketches of Modern Philosophy, Especially among the Germans* (Hartford, 1842), pp. 93-94 (italics in text).
 30 "Hawthorne and His Mosses" (1850), *Representative Selections*, p. 340.
 31 Nathaniel Hawthorne, *The English Notebooks*, ed. Randall Stewart (New York, 1941), pp. 432-33.
 32 *Typee*, chap. iv (*Works*, I, 30, 34-35).

- 33 *Ibid.*, chap. vii (*Works*, I, 53).
 34 *Ibid.*, chap. viii (*Works*, I, 66-67).
 35 *Ibid.*, chap. xxiv (*Works*, I, 239). Cf. Preface (I, ix) and chap. xxx (I, 297).
 トムはタイビー族が究極的に「善」か「悪」かを決めかねているだけではない。「文明」と「野蛮」の意味についても決めることができない。ずっと後に「イズラエル・ボッター」の十九章 (*Works*, XI, 173) で「文明とは他のものとは異質なもののなか、それとも未開状態の発達した段階なのか」という問いが提出されることになり、この問いが作品全体を貫いているのだが、答えは出されないままに終わる。

この問題は特に重要で、それというのも、メルヴィルは原始的思考様式と、彼をひきつけないもはねつけない超理性的次元を結びつけて考えていたからである。そういう考え方は「白鯨」で完全に明らかになる。「タイビー」では、島民達の理解し難い宗教儀式を「まるで一団のフリーメイソンたちが互いに秘密の合図を交しているのを見るようだった」と言及することで、暗に示されている。「白鯨」八十六章 (*Works*, VIII, 123) には鯨が「世界と立派に話しを交す」際に用いる「フリーメイソンの合図と象徴」への言及が見られるし、*Representative Selections*, p. 388 に収録されている一八五一年三月のホーン宛て書簡では「宇宙の問題」に対して同様の表現がなされている。参照された。

- 36 Emerson, *Works*, II, 27.
 37 T. S. Eliot, "Ash Wednesday," II.
 38 *Moby-Dick*, chap. xciii (*Works*, VIII, 170).
 39 *Moby-Dick*, chap. xlii (*Works*, VII, 243) を参照のこと。「白」のモチーフが最初に現われるのは「モーティ」十三章 (*Works*, III, 48) で、白鯨が楽天的な航海者の心にある疑惑を引き起こす。三十八章 (II, 140-41) を参照されたい。イラーとの出会いの後、彼女の白をばかりか語り手のそれまでが強調され、ついには三人の復讐者は「白い呪い」を「白人の……殺人者」の「白い胸」に投げつけることになる（一〇〇章 (*Works*, III, 356-57)）。モーティ群島は

最初「乳白色のさん」礁の中」(五十二章〔*Works*, III, 186〕)にその姿が認められるのだが、その点については作品でしばしば言及され、終章における例がその典型である。「周りを取り囲むさん礁の上に、波頭が幽霊のように白く砕けていた」(一九五章〔*Works*, IV, 399〕)。同様に、ホーティアの島であるフロツェラが紹介される際も「白く緑取り」への言及がなされている(一九二章〔*Works*, IV, 387〕)。

40 *Mardi*, chap. cxci (*Works*, IV, 386).

41 Emerson, "Uriel" (*Works*, IX, 22).

42 *Ibid.* 『マーティ』一九五章〔*Works*, IV, 398〕を参照のこと。「二つの流れが、どつかりあいもつれあつてた。一つの暗いアーチが水踏へと続き、海へと向かつていた。光り輝く一つの姿がぐるぐると回転しながらゆっくりと底知れぬ深淵に飲み込まれていった。白いおぼろなイラーの姿だった。」

43 *Mardi*, chap. cxix (*Works*, IV, 53).

44 *Ibid.*, chap. clxix (*Works*, IV, 277).

45 *Ibid.*, chap. clxxxix (*Works*, IV, 382).

46 *Ibid.*, chap. cxcv (*Works*, IV, 399-400).

47 *Ibid.*, chap. clxxxix (*Works*, IV, 380).

48 *Ibid.*, chap. clxxxvii (*Works*, IV, 370).

49 *Ibid.*, chap. clxxxviii (*Works*, IV, 376).

50 *Ibid.*, chaps. xli-xlii (*Works*, III, 152-57). 四十六章(III, 166)を参照された。「我々が進んで行くと、不思議なイラーは海を見つめており、まるで僕を連れて飛び込み、その深みに漂いたいという有様だった。が、僕は愕然とした。祭司の硬直した死体が傍らを漂う幻を見たからだ。またあの幻影が出しやばり、罪の意識が赤い手を僕の心においたのだ。更に、一八九章(IV, 382)を参照されたい。」その時、愛しいイラーが海から僕の名前を呼んだ——が、僕はまだ行かねばならないんだ。だが、その妙なる声がしたと思われる方を見つめると、緑の屍体が漂い出てきて僕らの舳先にぶつかり、行く手を遮るようにしているのを見たように思った。」

51 追跡者達が最初に登場する第一〇〇章「追われる追跡者」を参照されたい。更に、作品の最終行(一九五章〔*Works*, IV, 400〕)も参照のこと。「こうして追う者と追われる者は、果てしない海を越え、ひた走りに走っていった。」

52 Emerson, *Works*, X, 13-14. 『マーティ』の到る所に現われるこのテーマ(たとえば一九一章〔*Works*, IV, 386〕「僕がイラーを追いかけて、ホーティアが僕を追いかけた」は「白鯨」にも見られる。(たとえば一三五章〔*Works*, VIII, 355〕「そうだ、今では奴がおれを追いかけている。おれが奴を追いかけているのではない。」)

53 『マーティ』一九一章〔*Works*, IV, 385〕を参照されたい。「マーティが一つの詩篇で、島がそれぞれ一つの編のようだ。現在視界にある岸辺(ホーティアの島)の名はフロツェラ・ア・ニーナ、すなわち、歌の最後の節という意味だ。」

54 *Ibid.*, chap. clxxx (*Works*, IV, 326). メルウィルの家族は『マーティ』を「コンタンシア」と呼んでいた。一八四八年一月二十七日付けの Elizabeth Melville に宛じた Augusta Melville の書簡 (*The Melville Log*, I, 286-87)に収録)を参照のこと。

タジの仲間の中で、ババランジャが一番タジの(そしてメルウィルの)問題意識に近い。彼が抱く様々の問題は、タジと同様、有機体の存在を前提とするところから派生したものであり、「宇宙以外に空間もなく、限界とは無限のこと」と底とは底無しのこと」なのだ(一四二章〔*Works*, IV, 161〕)。「私とは独立して何かの中で進行しており、その存在感があまりに強いので……一人で生きているのではなく、私の中の得体の知れぬ存在をただ認識しているにすぎない。それでいて、いかなる時もこの存在が私自身なのだ」ということに、彼は十分気づいている(同書 pp. 155-57)。

55 *Mardi*, chap. cxv (*Works*, IV, 42). Cf. *Dante's Alagheni epistole*: *The Letters of Dante*, ed. and trans. Paget Toynbee (Oxford, 1920), p. 173.

ババランジャはある物語りを評するために「多義的」という言葉を用いている。九人の盲人が、自分こそバナン樹の古木の「本来の正しい」幹を見つ

- たと言いつ張って、けんかになる話である。この物語りが多義的であるにしても、それは同時に、『マーティ』全体がそうであるように、多様な意味と有機体の概念を取り扱うものでもある。実際、マーティの多くの神々についてのバランジャの見解——それは精神のイドラでありながらまさに現実のものとしてとらえられたものとなっているのであるが——それが既にタジをして「ゲーテや他の者達が帰依した古きバビロンの律法とその全てに流れている原理を排斥したユダヤ人」を連想させたのだ（五十七章〔*Works*, III, 204〕）。ロンバルドは、ある意味では、「自分からは、また、自分の中では」何も創り出すことがないように描かれてはいるが、「創造者」であると同時に「批評家」でもある。彼は語気を強めて宣言している。「外科医のように情容赦なく……吟味しているのは自分なのだ」と（一八〇章〔*Works*, IV, 331〕）。
- 57 S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross (Oxford, 1907), II, 12.
- 58 同じことがバランジャについても言えるかもしれない。「真理とは何ぞや」と尋ねられて、彼は「その問いの方が私の答えよりも究極的なものなのだ」と答えている（九十三章〔*Works*, III, 329〕）。彼は「地上の知恵の大部分が過渡期にある」（四三章〔*Works*, IV, 160〕）と主張してはいるが、そういう考え方が「マーティ全体の道徳上の責任を解除させかねない」（同書、一五八頁）というメディアの異議には気づいている。彼は人間を「魂と肉体が癒着し……継ぎ目のない衣裳のように縫い目が……それでいて、霊と肉は大河を挿んだように距てられている」（三六章〔*Works*, IV, 131〕）ととらえている。自分の思索に固執する一方で、「学べば学べただけ忘れてしまふ」蓄積するのではなく取り替えているだけ。加える以上に減らさう」（二四章〔*Works*, IV, 80〕）と嘆息している。一〇九章と一三五章〔*Works*, IV, 21, 123-25〕における他の関連した箇所も参照されたい。
- 59 『マーティ』一九五章〔*Works*, IV, 400〕「彼は舵柄を取った／彼の目には永劫が映っている。」
- 60 Hawthorne, *The English Notebooks*, p. 433. だが、ハッソーンの窮地にあつてもメルウィルが創作上の視点を保持し得たことに留意したい。ハッソーンが公表している二人のやりとりについてのメルウィル自身のコメントは「楽しいおしゃべり」とだけなっている。*Journal Up the Straits*, ed. Raymond Weaver (New York, 1935), p. 5. を参照されたい。
- 61 *Pierre: Or, the Ambiguities* (1852), ed. R. S. Forsythe (New York, 1941), p. 398.
- 62 ハッソーンに宛てた一八五一年六月のメルウィルの書簡 (*Representative Selections*, p. 393) が、これに関連して、側面から重要な光を投げ掛けている。「白鯨」完成間近に書かれたこの手紙は、メルウィルが何に惹かれ何を嫌悪していたかを、また、芸術上の諸前提に真正面から取り組む際の破綻を予期していたことを示している。ゲーテの「全てを生きよ」という言葉に言及して、「この『全て』という感覚」は「孤立した自己」を越えていて、「幾らかの真理」を含んでいるが、大部分は「たわごと」にすぎないと述べている。この問題を取り上げる少し前に自分自身の経歴について語り、有機的な成長のメタファーを用いながらも、同じメタファーで、単に前に進むだけでは死滅に終わるばかりだと予見している。「二十五になるまで、私は成長するということがありませんでした。二十五になった時から私は自分の歳を数えることにしています。それ以来いつどの時期をとってみても、三週間経つか経たないうちに、自分の中で開花が起こっています。でも、今や球根の最後の鱗に達したのではないかという気がしています。間もなくその花も落ちるに違いないと感じています。」
- 63 *Mardi*, chap. clxxx〔*Works*, IV, 328〕; *Moby-Dick*, chap. cxiv〔*Works*, VII, 264〕
- 64 *Mardi*, chap. clxxx〔*Works*, IV, 328〕.
- 65 *Representative Selections*, p. 386 に収録されている一八五一年二月十二日付け Evert Duyckinck の書簡。"Hawthorne and His Mosses" *ibid.*, p. 352 を参照のこと。
- 66 *Representative Selections*, p. 392 に収録されている一八五一年六月のホー

ソーン宛て書簡。

- 67 "An Unpublished Letter from Herman Melville to Mrs. Hawthorne in Explanation of 'Moby-Dick,'" *American Art Association-Anderson Galleries Catalogue of Sale*, No. 3911 (New York, 1931), p. 9. *The Portable Melville*, ed. Jay Leyda (New York, 1952), pp. 455-56 にとも収録されている。
- 68 "Hawthorne and His Mosses," *Representative Selections*, p. 328 を参照されたい。「世にすぐれた書物のすべてが親のない捨て子ならばと思う。そうならば、表向きの親である作者の方は抜きにして、書物を讃美することができからだ。」更に(同書、三二八頁)「一兆番目のせりふはいまだ語られていない。今までに語られたせりふはすべて、これから語られるせりふへの道を増やしてしまっただけなのである。」ずっと後にメルヴィルは、言語とは「詩の化石」で芸術力が絶えず甦らせるというエマソンの「詩人」の一節に、「すばらしい」と書き込みをしている。「マーティ」のロンバルドが「マーティの一部、山々との血縁を主張する」(一八〇章〔*Works*, IV, 332]) 作品を産み出すのと同じように、メルヴィルも自分の作品を意味としての現実と相等しいとする。「ですが、アダム以来、その巨大なアレゴリー、即ち、世界の意味にまで到達した人がいるでしょうか。ですから、我々小人族はろくに分かりもしない紙の上のアレゴリーに満足してはいなければならないのです。」*Representative Selections* p. 394 所収のホーソーン宛ての書簡(一八五一年十一月)を参照されたい。

メルヴィルの著作には「アレゴリー」と「象徴主義」を区別して用いている例はどこにも見当たらない。エマソン同様、メルヴィルもこれらの言葉を同じものとして用いており、彼にとつては、この二つの語は通常我々の言う「象徴主義」を意味していたのだ。

- 69 *Representative Selections*, pp. 394-95 所収のホーソーン宛て書簡(一八五一年十一月)。同じ一節には、意味を共有しているということはどうしたものか倫理的無関心につながりそうだという、もう一つのテーマが流れている。「私は悪い本を書きました。なのに、仔羊のように汚れない気持ちでおります。……妙な気分です。希望に満ちているのでも、絶望しているのでもありません。

ん。満足しているという気持ち、それに、自分には責任がないという気持ちです。と言っても、勝手気ままという訳でもありません。」意味の概念に対するこの当然の帰結は既に「マーティ」においてメルヴィルを悩ませ始め、「イラー」とホーティアの不思議なつながりを参照のこと)「ビエール」ではそれが主たる問題点となる。本書第四章で見てきたように、メルヴィルはエマソンの詩人を軽蔑していた。「自然や既に完全なものに改めて事物を付け加える」ことで「極めて不愉快な事実を手易く処理してしまふ」と言うのだ。

- 70 Emerson, *Journals*, V, 326; *Works*, II, 260.メルヴィルが所有していたエマソンの『エッセイ』には、「蓋の法則」の一節の傍らに「でかしたエマソン、すこい」という書き込みがしてある。その一節は次のように言明している。「どんなに深く自分の意図を著作の底に埋めても、時が流れ、同じような精神の持ち主が現われると、必ず発見されるものだ。……だからこそアリストテレスは自分の著作を『公けにされていて、しかも公けにされていない』ものだと言った。」William Braswell, "Melville as a Critic of Emerson," *American Literature*, IX (1937-38), 320 を参照されたい。

- 71 "Melville's 'Agatha' Letter to Hawthorne," ed. S. E. Morison, *New England Quarterly*, II (1929), 296-307.

- 72 一八五二年十月二十五日付の書簡。Harrison Hayford によって "The Significance of Melville's 'Agatha' Letters," *ELH*, XIII (1946), 301 に転写されている。

- 73 "Melville's 'Agatha' Letter to Hawthorne," p. 299, 以下二つ焦点のあて方は記録文書を材料にして作品をまとめあげる際の「メルヴィルの常套手段であった。『ユニ・セレン』がその顕著な例で、Delano's *Narrative of Voyages* を改変した最も重要な点は特別な事件を付け加えたという点ではなく、理解しようとする、あるいは Delano の仕事の全過程が描かれている点にある。」の作品の原典は H. H. Scudder, "Melville's *Benito Cereno* and Captain Delano's Voyages," *PMLA*, XLIII (1928), 503-29 にリプリントされている。
- 74 *Moby-Dick*, chap. xcix (*Works*, VIII, 188).

- 75 *Ibid.*, chap. i (*Works*, VII, 7).
- 76 *Ibid.*, chap. xcix (*Works*, VIII, 188-95).
- 77 *Moby-Dick*, chap. viii (*Works*, VII, 47-48). 棺桶の救命浮漂にこぶつヘイ
くぶヘイ 棺桶を参照する (二二二章) (*Works*, VIII, 310)。
- 78 *Ibid.*, chap. lxxix (*Works*, VIII, 83).
- 79 *Ibid.*, chap. xxxii (*Works*, VII, 179).
- 80 *Ibid.*, chap. lxxix (*Works*, VIII, 83).
- 81 *Representative Selections*, p. 376 所収の Evert Duyckinck 宛の書簡 (一
八四九年十二月十四日)。
- 82 *Redburn: His First Voyage* (1849), chaps. i, xiii, xxx, lxi, lxii (*Works*, V,
9, 80, 191, 398, 401, 403).
- 83 *Ibid.*, chap. xxxi (*Works*, V, 192-93).
- 84 *Ibid.*, chap. xxxii (*Works*, V, 200-201).
- 85 *Ibid.*, chap. xxxii (*Works*, V, 209). 次章 (V, 211-17) では、「過去の航海と
未来の展望」の交差点であるリバプールのドックは「世界の縮図」となり、ま
た、「先祖を辿ろうにも、父方の血筋が世界中に広がり訳が分からなくなっ
ている」アメリカが、結局は「新世界」として称えられる。レッドバーンは最
初の航海の終わりに近づく時「ヨーロッパ、アメリカ、インド」そしてペル
ーから続く曲りくねった長大な幾つもの航跡が一本の線となり、「よりあわそ
て一つのものになっている」と気づくのである (六十章 (V, 384))。
- 86 *Ibid.*, chap. lxii (*Works*, V, 403)。ウェリンバロー・レッドバーンは「つっ
けいな若造ではあるが、同時にまた、航海者の原型でもある。船が進み出した時
の彼の感想に留意されたい (十三章 (V, 84))」その時初めて、僕の内なる不
思議なものが外界のあらゆる激しい動揺に呼応しているのを感じた。それは
軌道を行く惑星と共にぐるぐると回転して、「一切」の中心にある激しい鼓動
に飲み込まれてしまった。「こういう直感をしのいでいくためには、経験世界
の現実と直結している卑しい仕事とも折り合っていかなければならぬ、また
彼は実際ある程度はそうしているのだ。もう一人の航海者、即ち、恐ろしい

- ジャクソンという驚異とも折り合わなければならぬのである (十二章 (V, 71
-79))。
- 87 *White-Jacket: The World in a Man-of-War* (1850), chaps. xix, xxx,
xxxix, xlii, xlix, l, liv, lxxxiii, xcl, xciii (*Works*, VI, 96-97, 154, 199, 204,
212, 217, 259-60, 262-63, 282, 433, 493, 502-4).
- 88 *Moby-Dick*, chaps. civ, xxxii (*Works*, VIII, 220; VII, 166). 「白シヤマン」
にせよ、リオ湾にせよの自由奔放な描写を参照されたい (五十章 (VI, 261-63))
- 89 *White Jacket*, chap. xix (*Works*, VI, 96-97). 「白シヤマン」における社会批
判は戦艦の厳格な規律と堅苦しい階級制度の所産ではあるが、「しばしば敷衍
されて合理的秩序全体に対する哲学的な批判となることがある。乗船してい
るポリネシア人についての感想を参照されたい。『僕らの宗教を彼は却ける。
僕らは彼の宗教を却ける。……立場が逆だとしても……お互いの意見は変わ
らなかったに違いない。』の事実がどちらとも間違っていない。双方が正しい
ことを証明している」 (二十八章 (VI, 148))。作品の主題の一面は戦艦 (即ち
一定の法に縛られている船や人) は変則的なものだということである。真の航
海は機械的な法と相容れるものではない。「非人間的な」外科医キューティク
ルと彼の手術患者との対比に象徴されている科学観を参照のこと (六十三章
(VI, 324))。
- 90 *Ibid.*, chap. XXXVI (*Works*, VI, 189).
- 91 語り手はジャケツを自分の「城」とみなしている。つまり、暗に自分自身と
みなしている (九章 (*Works*, VI, 44))。あまりにもその思い込みが強いので、
ついには、「思わず知らず迷信的な思い」に駆られてジャケツを手離すのが恐
くなる (四十七章 (VI, 253))。それを投げ捨てれば自分も死んでしまうので
はないかと思っている。他の箇所では、「鯨の白さについて」のイシヌメール
を先取りして、「悪が偽装した善にすぎず、悪党もなかなか聖人であるとい
うこと。また、他の惑星では僕らが間違っていると思っていることも……正しい
とされるかもしれない。丁度、それ自体は何の変化も蒙っていないのに、当てら
れる光によって、完全にその色合いを変える物質のようだ。」ということを感じ

取っている(四十四章(VI, 230)「傍点筆者」)。

92 *Ibid.*, chaps. xix, xcii (*Works*, VI, 96-99, 494-98). 語り手は白のイメージを展開させながら、命を奪いかねない「あらゆる色でありながら色の無い状態」を回避するために、ジャケツに明瞭な色彩を与えたがっている。「ジャケツよ……お前は色を変えねばならない。おれが命永らえるように、染め屋へ急ぎ、色染めしてもらわなければならないのだ。おれには衰れ一つの命しかなく……その命はかけ替えの無いものだ。おまえのためにおれが血染めになるわけにはいかんが、おまえこそおれのために色染めしてもらわなければならない。おまえは何度染め代えても害はないが、おれが血染めになると償い難い損失を招き、永劫の危険を冒すことになるのだ」(十九章(VI, 98))。これと同じ趣旨で、ブランドを観察することによって、「体質的に矯正不能な悪党」というものが確かに存在すること気づく(四十四章(VI, 234))。更に、「あらゆるもの」の象徴である海が同時に「多くの心の怪物の住処」でもあることに気づくのである(九十章(VI, 475))。

93 *Moby-Dick*, chap. xxxv (*Works*, VII, 198).

94 *White Jacket*, chap. xcii (*Works*, VI, 495-97).

95 「人生とは故国へ向かう旅なり」という最終章で述べられている出来事きた教訓よりはむしろこのようなことが作品全体からテーマとして浮かび上がってくる。七十五章(*Works*, VI, 404)を参照されたい。「だがあらゆる事件は混ざり合って区別がつかなくなっている。……それでも、我らは心の内に来たるべき次の世界を描き出しているのだ……」

96 *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* (1855), chaps. ii, xxvi (*Works*, XI, 7, 221).

97 *Ibid.*, chaps. i, v, xxi, xxii, xxiii, xxiv, xxvi (*Works*, XI, 5, 36, 189, 198, 204, 209, 214, 220).

98 *Ibid.*, chap. xxv (*Works*, XI, 210-13).

99 好意的に見れば、ポール・ジョーンズにまつわる象徴主義が例外と言えるだろう。彼は「人間の中に眠っている太古の残忍さ」(十一章(*Works*, XI, 82))

を体現しているのである。同時に、ジョーンズは「宇宙の船乗り」(十章(XI, 73))でもある。メルヴィルは二つの特質を結びつけることで再び航海の理論を問題にしているようだ。白ジャケツにとっては過程の象徴と映ったアメリカはここでは「ポール・ジョーンズのような国」(二十九章(XI, 158))となる。ジョーンズの残忍さを表わすものが「精巧で迷路を思わせる不可思議な……大きな、入り組んだ組み合わせ文字」を入れ墨した腕だということに留意されたい。残忍さとは悪行を意味するだけではない。文明の既得権に抵触する不可思議な思考法でもあるのだ。

100 自分の物語りが「生々とした真実味」を持っているというメルヴィルの「宣誓供述書」(四十五章(*Works*, VII, 254-64))はこうした観点から眺められなければならない。自分の望む象徴的效果をもたらすために、白鯨がただ単に「奇怪な寓話」更に情けなく我慢のならないことには、恐ろしく耐え難いアレゴリー」として片づけられないようにしておく必要があったのだ。

101 本書第一章を参照のこと。「マーティ」執筆中に起こったと同じようなこと——John Murrayに宛てた一八四八年一月十七日のメルヴィルの書簡に誌されている「事実から象徴への移行」——が、『白鯨』創作中にも更に高いレベルで起こっていたのかもしれない。『白鯨』は一八五〇年五月に「半ば」完成し、八月には「大半が完成」したものと思われていたが、実際に完成したのはほぼ一年も後なのである(*The Melville Log*, I, 274-75, 374, 385を参照のこと)。その年に「意味の意味」についての認識が一層深まったのはまずまちがいあるまい。この認識の深まりこそが『白鯨』を『マーティ』を凌ぐものとしているのである。この時点でメルヴィルが手掛けたのは象徴の概念と象徴の手法であった。手法の困難さという新たな体験の中に彼の進歩があったのであり、そういう体験を彼は主題に導入したのである。

102 *Moby-Dick*, chap. lii (*Works*, VII, 300).

103 *Ibid.*, chap. lxx (*Works*, VIII, 38).

104 *Pierre: Or, The Ambiguities* (1852), ed. R. S. Forsythe (New York, 1941), p. 397. 『ジュエル』の場合には、『全集』よりは、校正が丁寧なこの版の方を

テキストとして用いる。

- 105 *Ibid.*, p. 337. シェクスピアの見返しに記したメルヴィルの書き込みについて Charles Olson, "Lear and Moby-Dick," *Twice a Year*, No. 1 (1938), p. 173 を参照のこと。明らかに『白鯨』を念頭に置いている。「……狂気は定義不能だ」とメルヴィルは記しながらも「狂気と正しき理性とは一つのものの両極端であり」この「一つのもの」とは「ゲーテ風ではなく魔術師の魔術」なのだと述べている。偶然の一致かもしれないが、「ゲーテ風」(goetic)とはギリシャ語で本来「てんとか欺瞞」といった含意があることを指摘しておきたい。この言葉は『国家』第三書の終わり近くに現われる。「プラトンはソクラテスをつく詩人達」とは対照的に、神々は「魔術師のように姿を変ええることとはない」、人類を欺くことも全くない」ことを示唆している。要するに、『白鯨』から『ビエール』に到る間に「メルヴィルは、芸術とは魔術師の魔術ではなく人を欺くための魔術だと信じる気持ちになった。ビエールは更に徹底したプラトンのことである」。

- 106 *Pierre*, p. 46.
 107 *Ibid.*, p. 73.
 108 *Ibid.*, p. 249.
 109 André Gide, *Les Faux-monnayeurs* (Paris, 1925). 本書に於いて Dorothy Bussy は 1949 年編 The Counterfeiters (New York, 1951) を『ビエール』の *Journal des faux-monnayeurs* (Paris, 1927) に於いて Justin O'Brien の翻訳(回書三六二―四三三頁)を使用した。また、註に於ける引用は *Les Faux-monnayeurs* and *Journal des faux-monnayeurs* in Gide's *Œuvres complètes* (Paris, 1932-39), Vols. XII and XIII の版に拠っている。
 『ビエール』と『贋金造り』の類似については Willard Thorp の *Representative Selections* の中 (p. lxxvii) に於いて手短かに述べられている。
 110 *The Counterfeiters*, pp. 22, 32, 202 (*Œuvres*, XII, 48, 64, 317)
 111 *Journal*, p. 381 (*Œuvres*, XIII, 15-16).
 112 *Journal*, p. 392 (*Œuvres*, XIII, 31).

- 113 *The Counterfeiters*, p. 173 (*Œuvres*, XII, 271).
 114 *The Counterfeiters*, p. 189 (*Œuvres*, XII, 297).
 115 *Ibid.*
 116 *Ibid.*
 117 *Journal*, p. 405 (*Œuvres*, XIII, 48).
 118 *Ibid.*, p. 384 (*Œuvres*, XIII, 18).
 119 *Ibid.*, p. 406 (*Œuvres*, XIII, 50).
 120 *The Counterfeiters*, pp. 149, 171 (*Œuvres*, XII, 239, 269).
 121 *The Counterfeiters*, pp. 64-65 (*Œuvres*, XII, 110), p. 144 (XII, 231) を参照された。「秋の身に起つるうづきはたつて何であるか」この「日記」に映し出されるのを見つけて初めて本書に存在したのだと感ずる。
 122 *Ibid.*, p. 64 (*Œuvres*, XII, 109).
 123 *If It Die... An Autobiography*, trans. Dorothy Bussy (New York, 1935), p. 250. *Si le grain ne meurt...* (nouv. éd.; Paris, 1924), III, 44.
 124 *Journal*, p. 415 (*Œuvres*, XIII, 60).
 125 *Ibid.*, p. 409 (*Œuvres*, XIII, 53); *The Counterfeiters*, p. 172 (*Œuvres*, XII, 270-1).
 126 *If It Die*, p. 14. *Si le grain ne meurt*, I, 26.
 127 *The Counterfeiters*, p. 151 (*Œuvres*, XII, 241-42).
 128 *Ibid.*, pp. 364-65 (*Œuvres*, 548-49).
 129 *Ibid.*, p. 108 (*Œuvres*, XII, 176).
 130 全く異なる登場人物である皮肉屋のストルヴィールを通して、同じ効果が挙げられている。彼はジイドの諸理論を徹底的に皮肉るのである。人間とはある意味で己れの作品を創り上げる生き物だとジイドが言わんとすれば、ストルヴィールは「人間が傑作という残酷な主人に仕えて励んでいる様を……頭に描きたがる。エドゥワールが写真主義をけなせば、ストルヴィールは非具象的手法を拡大してついにあらゆる意識、あらゆる意味が反詩的なものとみなされる」ものになる文学を思ひ描く。ジイドやエドゥワール同様彼も贋金の

象徴を用いにするが、彼の場合は生来破壊的で、「素敵な気分や、言葉という名で通っている約束手形が通用しなくなるようにする」ことだけが目的である。(The Counterfeits, pp. 305-8 (Œuvres, XII, 464-68)).

131 *Journal*, p. 385 (Œuvres, XIII, 21).

132 *Ibid.*, pp. 412-13, 382 (Œuvres, XIII, 57-58, 16).

133 *The Immoralist*, trans. Dorothy Bussy (New York, 1930), p. viii. André Gide, *L'Immoraliste* (7th ed.; Paris, 1914), p. 9.

134 *Journal*, p. 384 (Œuvres, XIII, 19).

135 *Ibid.*, pp. 390-91 (Œuvres, XIII, 27).

136 *The Counterfeits*, p. 172 (Œuvres, XII, 271).

137 メルヴィルはこれをひとつ一般的にとらえ、当座の問題とみなしたようだが、それは適切なことだった。詩はもはや「あらゆる不運な人間の生活様式にとって神聖なものでもなければしめやかなもの」(Pierre, p. 152)でもなく、「わんや」詩の問題それ自体と関わりを持つような様式の場合にはなおさらだ。「使徒教会」は衆徒から弁護士達の手に移り、終には「彼らとやえその多くは立ち去って、貧しい「詩人、画家、……哲学者」(pp. 296-300)が住んでゐる。冷笑的で、不毛で、散文的で、薄情な時代に」(p. 152)詩が窮地に陥っているこの場所で、ピエールは想像力の究極的な有効性をかかってない程厳しく試すのである。

138 *Pierre*, p. 156. Cf. p. 272. 「ピエール自身詩的な性質の持ち主であった……。」

139 *Ibid.*, p. 231.

140 *Ibid.*, 43.

141 *Ibid.*, 326.

142 *Ibid.*, pp. 152, 227, 46, 73. 第三書のタイトル「予感と立証」を参照されたこと。

143 *Ibid.*, p. 7.

144 *Ibid.*, pp. 7, 5.

145 *Ibid.*, p. 78.

146 *Ibid.*, pp. 155-56.

147 *Ibid.*, p. 92.

148 *Ibid.*, p. 197.

149 *Ibid.*, 119.

150 *Ibid.*, p. 118.

151 *Ibid.*, pp. 99-100.

152 *Ibid.*, pp. 93-95.

153 *Ibid.*, p. 54.

154 *Ibid.*, pp. 95-96.

155 *Ibid.*, p. 22.

156 *Ibid.*, p. 398.

157 *Ibid.*, p. 137.

158 *Ibid.*, p. 360.

159 *Ibid.*, pp. 136-37.

160 *Ibid.*, p. 348.

161 *Ibid.*, p. 133.

162 *Ibid.*, p. 131.

163 *Ibid.*, p. 141. 海に対するイザベルの反応の仕方(p. 394-95)を参照のこと。彼女はタジとイシュメイルの直系である。「動いて、動いて、……」のまま、うに止まっちゃ嫌よ。……ねえ、通り抜けてあそこへ行きましようよ、……」「この青が出逢つて、何もないあたりまで……。」

164 *Ibid.*, p. 383.

165 *Ibid.*, pp. 385-86.

166 *Ibid.*, p. 54.

167 *Ibid.*, pp. 169, 152.

168 *Ibid.*, pp. 155, 143.

169 *Ibid.*, p. 398.

- 170 *Ibid.*, pp. 392-93.
 171 *Ibid.*, p. 220 (傍点原著)。
 172 *Ibid.*, p. 305.
 173 *Ibid.*, p. 56.
 174 *Ibid.*, p. 305.
 175 *Ibid.*, p. 159.
 176 *Ibid.*, p. 48.
 177 *Ibid.*, p. 305.
 178 *Ibid.*, p. 366.
 179 *Ibid.*, p. 202.
 180 *Ibid.*, pp. 390-91.
 181 *Ibid.*, p. 96. 『マードイ』の結びにおけるイラーとホーティアとの類似は明らかである。『ビエール』の極く始めの方(7)で、イザベルの手紙を破り捨てるようにビエールに語るのが「悪い天使」でそれを読むように勧めるのが「よい天使」であったことに留意されたい。
 182 *Ibid.*, p. 401.
 183 Gide, *The Immoralist*, p. viii; *L'Immoraliste*, p. 8.
 184 *Pierre*, p. 395.
 185 *Ibid.*, pp. 396-97, 399.
 186 *Ibid.*, p. 377.
 187 *Ibid.*, p. 338.
 188 *Ibid.*, p. 393.
 189 *Ibid.*, pp. 157-58.
 190 *Ibid.*, p. 377.
 191 *Ibid.*, p. 158.
 192 *Ibid.*, p. 400.
 193 *Ibid.*, p. 336.
 194 *The Counterfeiters*, p. 189 (*Burns*, XII, 297).
- 195 *Pierre*, p. 233.
 196 *Ibid.*, p. 202.
 197 *Ibid.*, p. 121.
 198 *Ibid.*, p. 12.
 199 *Ibid.*, p. 27.
 200 *Ibid.*, p. 375.
 201 *Ibid.*, pp. 288-89. メルヴィルは「騎士」への言及によってビエールと自分自身との類似をはっきりと指摘している。七三頁におけるビエールの台詞を参照のこと。同様に、ビエールがあらゆる作品は虚偽ではあるが避けることの出来ないものだともみならず、メルヴィルは(七八頁、イザベルの手紙について述べて)ビエールの見解を先取りしていることになる。「そんな手紙は……誰にでも容易に書けるものだ。ビエール。世の中こんなに詮索好きなら、人の名を語る者だっているのだからね。創作力旺盛な小説家なら、こんな手紙は五十通だって書き上げるさ……」
 202 *Ibid.*, p. 272.
 203 *Ibid.*, pp. 35-38.
 204 メルヴィルは書簡でしばしば「卒直に」物が言いたいとか、それが叶わないとか述べている(*Representative Selections*, pp. 372, 376, 390, 393)が、これは一般には社会的慣習と「真実」との間の相剋というかなり表面的なレヴェルでなされている。だが、彼の問題の根が更に深いことは明らかである。ホーソンに宛てて「ソロモンはかつてないほど真実を語る人ではありませんでしたが、それでも……流行の保守主義を考慮に入れて、真実に少し手を加えたのです」(393)と述べる時、彼は「ビエールが「欺瞞」と呼んだ——芸術家の置かれた状況とは切っても切り離せない、「手を加える」といった問題そのもののことを言っているのである。だから彼は *Evert Duyckinck* に「人類という偉大な出版業者」が『世界』を出版する何世代も前に決めていたようなものを書きたいのです」と宣言し、またその直後に、著者が決して——いかなる状況においても——読者に心を開くことが出来ないとは、何という狂気、何という苦しみ

でしょう(三七六頁、傍点筆者)と声を大にして言っている。エマソンには手易く信ずることが出来た「誠実な人ほど装うのだ」(*Journals*, V, 52)というパラドックスを受け入れることが出来なかったのだ。彼がシェークスピアを評価したのは、登場人物が「仮面を引き裂く」と思える瞬間であった。間接的に、「真実を語る術」というのは彼には一時の間に合わせの策でしかなかった。

(“Hawthorne and His Mosses,” *Representative Selections*, p. 334.)

205 *Pierre*, p. 227.

206 Melville, “Art,” *Poems*, (*Works*, XVI, 270).

207 *Pierre*, p. 228.

208 *Ibid.*, p. 227.

209 *Ibid.*, p. 232.

210 *Ibid.*, p. 317.

211 *Ibid.*, pp. 36-37.

212 *Ibid.*, p. 186.

213 「エールが希有で、新奇な成長をするように目論んだのは「エマソンの自然であり、まさにその自然こそが」ピエールにとっては結局曖昧なものとして終わったのだ」(p. 14-15)。メルヴィルが書き記しているように、「それによさわしい題辞は「神に手向かう者は神以外にはいない」であって、これはどのようなにでも解釈できる題辞なのだ。すなわち、人は神聖なものともそうでないとも取れるし、人間の神性と超絶的な神の神性は相容れないとも、また最後に「神は自己分裂をしているともそうではないとも取れるのである」。

214 *Ibid.*, pp. 234-40.

215 *Ibid.*, p. 184.

216 *Ibid.*

217 *Ibid.*, p. 186.

218 *Ibid.*, p. 184.

219 *Ibid.*, pp. 385-86. エピソード全体にこの二様にとれる意味がしみ込んでおり、知的方法との関わりがみられる。「巨人タイタン」についての一節がこの

エピソードの端緒となるもので、「美わしの山」から「巨人タイタンの山」に名称が変わると、その様相も変わるのである。エンケラドゥスが天に登ろうとする場面である「カメレオンの……峰」には「不毛」の印である白いアマランサスが密生している(p. 38)。しかし、このアマランサスも、バニアン流の古い名」が示す以上に、「絶えず心にしのび入る神への思い」を忠実に表わしている(p. 38), 383)。エンケラドゥスの物語りも山それ自体も思考様式の一例として取り扱われ、その注解となつていく点に留意されたい。それは「奇妙にも……啞者も口をきかすにはいられなくなるような光景」(p. 385)なのだ。

対立するものと不可分の同種繁殖(即ち、思考の生産力)の象徴としての近親相姦のモチーフについては生産性を定義する際にメルヴィルが用いたイメージを参照されたい。「人間の裸の魂は知的生産力の隠れた要因を宿すものには違いないけれども、片親だけで生まれる子供はいない。目に見える経験の世界こそが詩神を孕んだ生殖力を持つ存在なのであり、自己の内で合体して生殖を行なう両性具備などはお嘲にすぎない」(p. 288)。

220 *Ibid.*, p. 234. *Moby-Dick*, chap. cxiv (*Works*, VIII, 264)を参照のこと。

221 「……成年の『わじも』と『うじも』にいつての思考停止」。

222 *Pierre*, p. 236.

223 *Ibid.*, pp. 324-26.

224 *The Counterfeiters*, p. 310. (*Œuvres*, XII, 472).

225 *Journal of “The Counterfeiters,”* p. 415. (*Œuvres*, XIII, 60).

226 *Pierre*, p. 240.

227 *Ibid.*, p. 158.

228 一八五一年三月ホーソンに宛つた書簡。 *Representative Selections*, p. 388

に収録。 *The Portable Melville*, p. 427 に掲載されたこの書簡と比較された。

229 *The Counterfeiters*, pp. 112-13. (*Œuvres*, XII, 183).

230 *Pierre*, p. 304.

231 George Meredith, “Modern Love,” XLIII.

一八五一年五月ホーソン宛て書簡。 *Representative Selections*, p. 388 に収

録。

232 *Pierre*, p. 9 を参照のこと。「……最も力強い自然の法則とは『死』から『生』を生み出すというものである。」

233 ビエールは「モーゼが打ったようにこの頑強な岩を打ち、たとえ相手が乾きそのものであっても無理矢理自分の渴きをいやすようにさせることが出来なかった」ので、エンケラドゥスの姿は「ぞっとする程呪わしく不吉に」思われたのだというメルヴィルの言葉 (*Pierre*, p. 385) に留意されたい。

234 *Pierre*, p. 120. 「メムノン石」(p. 150) におけるビエールの行動を参照のこと。この石は主観的実在が外界の事物と接解していることを表わす象徴である。この石は一個の小さな玉石の上で釣り合いを保っており、「このたった一つの隠れた、極く小さな接触点を除けば、この巨大で重々しい岩全体が広大無辺の世界で他の事物と接している点はひとつにすぎない」(p. 147)。石と大地の間の「稀ろしい隙間に身を横たえる時、ビエールは虚勢を張ってはいるものの、正に彼にふさわしい状況を演じているのである。」

235 *Representative Selections*, p. 388 に収録の「一八五一年三月ホーソンに宛った書簡」*The Portable Melville*, p. 427 に掲載されたこの書簡と比較された。

236 *Journal of "The Counterfeits,"* p. 414 (*Essays*, XIII, 58-59).

237 *The Confidence Man: His Masquerade* (1857), chap. vi (*Works*, XII, 41).

238 *Ibid.*, chap. xii (*Works*, XII, 297-98).

239 *Ibid.*, chap. ii (*Works*, XII, 9).

240 *Ibid.*, chap. xiv (*Works*, XII, 90).

241 *Ibid.*, chap. xlv (*Works*, XII, 336).

242 *Ibid.*, chap. xlv (*Works*, XII, 318).

243 *Emerson, Works*, I 196.

244 *The Confidence Man*, chap. xxxiii (*Works*, XII, 243-44).

245 *Ibid.*, chap. x (*Works*, XII, 73).

246 *Ibid.*, chap. ii (*Works*, XII, 7-8) 「競売人であれ贋金造りであれ、同じよう

に手易く、船上のどこかで商いが出来るであろう」とメルヴィルは続けている。

247 *Ibid.*, chap. vii (*Works*, XII, 50).

248 自然は「悪事を働らくはずもない」し「誤りを犯すこともない」という審美的自然観に異を唱え、病いは健康同様「自然なもの」だと論ずる皮肉な対話において、この点は明確に示されている(chaps. xvi and xxi; *Works*, XII, 106, 140-41)。同様に「イシユメイルの別の顔たる「辺境に住む男」は「インディアン憎悪の形而上学」に傾倒しているが、それは「彼の中で」……正邪の意識、正誤の意識と共に湧いてくるのである」(chap. xxvi; *Works*, XII, 192-95)。「異常なまでに邪悪な性格の持ち主の一人である」「エネリル」の性格を参照のこと(chap. xii; *Works*, XII, 76)。

249 *Ibid.*, chap. xlii (*Works*, XII, 305).

250 *Ibid.*, chap. xlii (*Works*, XII, 305). 作品のほぼ半ば(chap. xxiv XII, 175)で登場し、以後増々筋の運びを支配していく「世界主義者」の中に、詐欺師のこの機能は十分に明らかにされている。彼は信頼の福音を説くのだが、その説は様々な問題を提起するよう計算されている。純朴を装いながら、実は話し相手に対する無批判の信頼と無批判の疑惑の双方を露呈してしまふ。その典型的な例がメルヴィル版エマソンである「マーク・ウィンサム」と、その弟子でこれを実践したエグバートの場合(chaps. xxxvi-xlii [XII, 250-98] である。世界主義者は一方ではウィンサムに美的非人格性や無責任(chap. xxxvi XII, 251-53) 矛盾 (*ibid.*, pp. 255-56) としたエマソンの信条を語らせる。ウィンサムは信頼の権化そのものを打ち負かすという立場に置かれる。このでメルヴィルがエマソンだけではなく自分自身をも批判していることに留意された。彼自身が(chap. xiv [XII, 90] で) 矛盾を支持する発言を「……『水位の変化が不可避である……巨大なエリー運河を進むのに似た』『知識の進歩』についてのウィンサムの描写(chap. xxxvi [XII, 255-56])は『詐欺師』そのものを語るものとなっているからだ。他方、エグバートと話しを交しながら、世界主義者はエマソンの方法論が持っている本質的に懐疑的な面を露呈

させる。ウインサム の哲学は「西インド交易に携わる実践的な詩人」と性が合ったものである。というのも、それは代用貨幣で商いをし、直接的な人間同志の関係などはすべて要求しないからだ(chaps. xxxvii-xxxix [XII, 262-75])」。

251 *Ibid.*, chap. xxxv (*Works*, XII, 248).

252 詐欺師の犠牲者の一人が認めかけているように、人間は人を信用しようとする際、どうしても「疑ったり、怪しんだり、試したり」せざるを得ない状況に置かれているのだ(chap. xvi (*Works*, XII, 109))。だが、彼は「こういううんざりする作業を絶えず行なうのは……悪いことだ」と思い込むというわなに陥ってしまう。こんな人物に善の教義を説く詐欺師が、同時に、二東三文の値打ちしかない薬を売りつけることが出来たとしても不思議はない。

253 *Ibid.*, chaps. i, xbv (*Works*, XII, 1, 336). 太陽への他の言及 chaps. xvi (p. 100), xx (p. 133), xxiii (p. 172) を参照せよ。

254 *Ibid.*, chap. xlv (*Works*, XII, 320).

255 *Ibid.*, chap. xlv (*Works*, XII, 336).

256 *Ibid.*, chap. xlv (*Works*, XII, 321, 331-32, 335-36). 作品を通しての役割りと同じように「いつでも『世界主義者』は誤まった信頼の予言者であると同時に、まさにそういう予言者であるという事実ゆえに、批判的意識に拍車をかけるものともなっている。ジイドの悪魔の概念と比較されたい。悪魔は『贋金造り』の到る所を『変装して練り歩き』、彼が『提示するモチーフ』は「君はどうして僕を怖れるのかね。僕がこの世に存在しないということは君もよく知っているじゃないか」といつも口づけていた *Journal of "The Counterfeiter"*, p. 386 (*Burres*, XIII, 21)」。しかし、『詐欺師』の場合、究極的には人は悪魔の存在を左右することは出来ない。老人はたまたまゆめき、世界は崩壊するだけだ。絶対的信頼を要求する世界主義者に対抗して真実は暫定的なものだという意識をみがくどころか、結局は世界主義者を取り引きをすることで悪魔の手に身を委ねてしまったのである。

257 Cf. *Moby-Dick*, chap. cxix (*Works*, VIII, 278), 『詐欺師』完成の後、メル

ヴィルは外遊に出た。エジプトで彼はピラミッドを目にする。「人間の非凡なる業績を讀める文の中では、それらのものは自然の業の如くに想像力に影響を及ぼすとされている。しかし、ピラミッドが人にそのような影響を及ぼすことは全くない。人も自然もピラミッドとはほとんど関わりを持たなかったようだ。関わりを持っていたのは、あの超自然なるもの、即ち、神官であった。……彼らがもとのままの大地の未加工な形状から、技を用いて、ピラミッドという超絶的な巨塊、均整、空間を作り出したのだが、同じように、彼らが、あらゆる人間の中に存在する無意味な思想の未加工の要素から、神という超絶的な概念を作り出すことが出来たというのも分かるような気がする。」ピラミッドは単なる神の象徴ではなかった。人の中に存在する創造力の印としても最も印象的なものであった。それが、エマソンが『第一の自然から生まれたもう一つの自然』と呼ぶものを作り出し、事実またそのようにして神のイメージを作り上げたのだった。ピラミッドはそれ自体、何年か前メルヴィルが『白鯨』のための覚え書きで訴えていた「知性、力、天使」(Olson, "Lear and Moby-Dick," p. 173)を、また「狡猾なものと畏敬すべきものの恐ろしい混合」を具現していたのだ。メルヴィルは後者の側面を強調する。「……ピラミッドは如何なる聖なる目的で建設されたものでもなかった。この記念碑には「支えもなければ足場もない。全か、さもなければ無なのだ……調査されること、正しく理解されることを拒んでいるのである。」」ここには「白鯨」における「幻影」のアンチテーゼが見られる。「ピラミッドはいまだに僕の前方に幻のように浮かんでいる——何か巨大で、無限、理解不能な、畏怖すべきもの……。大洋より砂漠を目にするの方が恐ろしい。」(*Journal Up the Straits*, ed. Raymond Weaver (New York, 1935), pp. 58-59, 63-64 を参照せよ)。

258 E. L. Watson が "Melville's Testament of Acceptance," *New England Quarterly*, VI, (1933), 319-27 で「ビリー・バッド」について用いた表現。

259 「受容」を強調する解釈では、「ビリー」が抵抗を示さないこと、ウェア船長を祝福すること、「夜明けの全きバラ色」の中で昇天していくことに基づいて説

明したものの方が妥当なものとなっている。Billy Budd, ed. F. B. Freeman (Cambridge, Mass., 1948), pp. 242, 264, 266 を参照されたい。しかし、物語りのこの側面が絶対的な善の現実を主張しているとしても、それはクラガートの中にある絶対的な悪の明白な主張 (pp. 185-87) と釣り合いを保っているにすぎない。これらの登場人物にはなく、ヴェアの精神のドラマにこそ物語りの焦点は当てられている。オーデンが『ビリー・バッド』についての詩の中で言っているように、善と悪が互いにひき付け合い、「双方が我々の眼前で公然と打ち砕かれる」「世界と如何にして取り組むかを彼は決定しなければならぬのである」。

このドラマは論理の上では未解決のままである。「様式、整然たる様式」(p. 273) を拠り所としたヴェアの解決法は、様式という問題の全てを提起しているにすぎない。これはメルヴィルの終始変わることのなかった習性であった。ビリーの人間としての弱さが言語障害によって明白に象徴されている (p. 145)。彼の「撃は誤まった表現の一つであったこと (pp. 25-26, 239)、クラガートの「アクセントには少しくせがある」こと (p. 168)、彼の死が「永遠の舌足らず」として描かれていること (p. 241)、最後に「乗り組み員達の異議が明確なつぶやきという形で表現されていることに留意されたい。こういう文脈から言えば、ヴェアの特長は陳述の能力であって、彼はそれによって「風や海のように強力な原始の本能に」(p. 243) 屈しないのである。だが、メルヴィルはヴェアの合理主義を決定的なものとはみなしていない。「整然たる様式」についてヴェアが意見を表明した直後に二十九章冒頭の一節が続いている。「純然たる小説で可能な均整のとれた様式というものは、本来、寓話より事実と係わる物語りの場合には達成がなかなか困難なのだ。真実を妥協せず語れば、縁はきれいに揃わないものだ。だから、そういう語りの結論というのは建築における頂華のようにはきっちりとしたものとはならないことが多いのだ」(p. 274)。ビリーの埋葬の後、「澄んだ静けさの中であたりを取り巻いている大気は、大理石業者の仕事場からまだ運び出されていない、磨き上げられた白い大理石の塊のように滑らかであった」(p. 273) (傍点筆者)。二二三

頁と比較されたい。

260 Clarel, Part I, xvii; Part III, xxi (Works, XIV, 74; XV, 100) 明らかに『J エール』を思わせ(第七節では)『J エール』の言葉づかいをすらしのばせる『Timoleon』のような詩と『Pebbles』(VII)における逆説的な四行詩の弁証法的な関係を参照されたい。「傷が癒えて、僕は非情な海を賛える——/ そうだ、そこに集う四人の天使達に祝福あれ/ マンネンロウと呼ばれる傷にきく滴に蒸溜された/ 彼らの無情の吐息によって、僕は癒されたからだ。」「Art」と題された詩に見られるように、「芸術はいまだに葛藤から生じ、葛藤に終わる。」「The Great Pyramid」の詩に見られるように、「いまだに芸術とは問題を孕んだ様式を課し、また発見するものなのだ。」「うす暗い太古からの石切場の中で石工達は/ 形の無い石を削って形を作った/ 「技」で「自然」の精髓を侵し/ この物言わぬ「私」に動き出すように命じ/ 型にはまれと命ずる。」「Poems (Works, XVI, 247-53, 244, 270, 294) を参照のこと。

同様に、『クラレール』では「教義間の相互理解」は「うつろな多面性」に陥ってしまう。「嵐が認識を揺り動かし——/ 魂は目もくらまばかりの寓話の淵に沈むのである。」だが、それはまた、シリア僧の信仰という形を取ることもある。「満足せよ/ 掴み得た結論の中で/ 両極端の思想が如何にして一つになるかが分かるだろう——/ 予測と省察が/ 最初の成果と最後の決め手が一つに結びつくのが。」Clarel, Part I, v; Part III, xvi; Part II, xviii (Works, XIV, 28; XV, 85; XIV, 244) を参照されたい。

補遺

表現の才よ、目眩まし、光明を投じ、

限りなく高尚にして、下劣極まりなきものよ、

測り知れぬ漆黒の闇の奥底から流れ出て脈打つ

光の波動か、或はまた、偽りの流動か。¹

コンラッド『闇の奥』

提要——アメリカ文学と現代文学の間には広い範囲にわたって類

似点が見られるが、これが互いの思いも寄らぬ一面を照らし出すことになる。この類似点に照らしてみると、アメリカの古典作家は、新たに、一つの方向を旨とするものと見えて来るし、歴史的にも新たな地位を占めることになり、その業績もまた新しい微妙な意味合いを帯びて来る。そして現代文学の方も、また、さして説明し難い現象ではなくなって来るのである。それは、長い、どちらかと言えば人目に立たぬ歴史の流れの中で形造られて来たもので、アメリカ文学はそれが一つ表立って姿を現わしたものだということになるのだ。この両者は、また、ともに互いの類似性を原理的に説明せんとしている。「象徵主義」の定義を指向しているのである。ともに大規模なカテゴリーの変化を具現するもので、この変化をくぐり抜けることで「意味の意味」は文学と哲学双方の分野で豊かな実りをもたらす問いとなるということだ。

だが、象徵主義的な物の見方が観念論や唯物論、ロマン主義や写実主義に取って代わるには、行く手に立ちちはだかる様々の困難を乗り越えなければならぬ。意味の意味は新たな問いであって、答えではないのだ。乗り越えるべき問題とは、文学的なものであると同時に知的なもの、理論的かつ実践的なもの、狭くは美的で、広くは人本主義的なものだ。広くは、この二、三百年に特有の諸々の対立を乗り越えて来た象徵主義が、理性に委ねられ合理的な方法に集約されて来たこの世のあらゆる明白な二元性と如何にして取り組むかという問題であり、狭くは、理論と実践の両面で粉れもなく美学的と言える方法を用いて、如何にして倫理的な事実を適切に説明し得るかという問題なのだ。

こうした問題や、またこれに関連する様々な問題に焦点を合わせたのが、T、E、ヒュームやエリオットといった批評家であった。ヒュームは、ルネッサンス以来の専ら「自然主義的」で、かつ「人本主義的」な哲学の傾向に背いて、彼の言わゆる「宗教的」な世界観を提起し、この三つの立場は、各々、互いに連続性を持たない現実の三つの領域に対応するものだとする。機械的な物理的現象の世界、有機体の「生きた」世界、そして「倫理的かつ宗教的な価値の世界」の三つがそれである。物理的世界も宗教的世界もともに「絶対的な特性……を持つており、この世界に関する知識はいみじくも絶対知と称される。」一方、両者の中間は相対的な世界だ。人本主義には生きた現実と機械的な現実の間の「溝」が見えるわけで、この点では、この二つを混同しているたゞの自然主義からすれば一歩進んでいることになる。が、その人本主義が——文学ではロマン主義に、形而

上学では観念論に、政治的には自然主義に、そして倫理学では相對主義に通じるのだが——重大な誤ちを犯してしまったのは、いま一つの区別、即ち、生きた現実と宗教的な現実の区別をつけておくことが出来なかったためである。ヒュームに依れば、このロマン主義、観念論、自由主義、そして相對主義は「庶出の現象」で、本来流動的であるはずの領域に絶対的な価値を求めた結果生じたものなのだ。宗教的な絶対なるものの見地からすれば、倫理的に何よりも優先する事実とは原罪で、このために人間は神の完全性に至ることが出来ないのだし、また、政治の上で第一義的な事柄とは、「制度」と「規律」の必要ということになる。同じく、また、ヒュームは「古典的」かつ「抽象的」な芸術を規定して、その出現を予言する。宗教的な見方は、「常に……無限なるものについて語る」ロマン主義と比べて、人間性を限定するものであるので、その芸術の大きな目標は「正確で厳密で明確な描写」ということになろう。また、宗教的な見方が人間と世界と聖なるものは連続性を持たないとするのは必然であり、従つてこの芸術は「人間と外界の幸いなる汎神論的な關係」を映し出すものとはならず、むしろ「何か抽象的で幾何学的な形態を創り出したいという思い」を反映するものとなるはずで、「その形態は変ることのない永続的なもので、……永続することなく変り行くものから逃れる場所となるだろう」というのである。抽象芸術は人間と物質界を超えたところに絶対なるものを前提するものなのだ。

この、人間と自然、自然と神の新たな区別に基づく芸術の予言と奇妙につながるのが、ヒュームのベルグソンの傾向である。ヒュー

ムは、世界は直観に委ねられた流動的なもので、合理的知性をもつてしては近づき難いというベルグソンの世界観に強くひかれていた。彼はベルグソンの説く「相互浸透」こそ真のもので、これが芸術作品の母体だと考える。「粉れもない美的感情とは、ヒュームに依れば、理性という「幕」が上がって、今ありのままの世界を目の辺りにしているという感覚なのだ。前提にしても、結論にしても、この理論とヒュームの「宗教的」な見方には大きな隔りがある。

ヒュームがベルグソン流の物の見方をする際は、美的な事実が、現代思想の合理主義的な形而上学が芸術家に提起した問題が発端点となるのだが、新しい教条主義を説く際に念頭にあったのは主として倫理的な問題で、これを提起したのは、人間経験の範囲内に収まらない問題はすべて除外してしまう類の哲学であった。一つの問題に対処する際に合理的思考の方法と構造から遠ざかつて、いま一つ別の問題に直面してこの類の思考に立ち返らざるを得なくなる。ベルグソンに同調して美的現実を幾何学では割り切れないとしながらも、他方で幾何学的な芸術を唱道することになるのである。「芸術家が……一種の共感によって客体の内部に立ち返り、直観を働かせることでもデルとの間の……障害を取り除こうとしている様を」目にしていながら、現代の抽象芸術の基盤は「外なる自然と向かい合つて感ずる遊離感」だと言ひ張るのだ。ヒュームは美的直覚の真正さを立証したいという思いと、倫理的に絶対なるものを擁護したいとする思い——こちらの方が強く、芸術の必要はこれに付随すると見做して良いのだが——、この二つの思いにとらえられている。

同様の二重性のためにエリオットの文学論も複雑なものとなつて

いるし、この二重性はまた彼の後に続く者達にも継承されているのである。一方では、エリオットの美的事実の概念は本質的には反合理主義的なもので、「伝統」についての概念は明らかに「有機的全体」という概念だ。彼の思い描くのは特定の個性と関らぬ媒体で、「この媒体によって、様々の印象や経験が特異な思い掛けない形で結び付き」「新たなもの」を形成することになるというのである。そしてこの新たなものの出現は生成の重要な一部をなすもので、この生成というものを通して文学は形造られることになるのである。

一つの新しい芸術作品が創造されることが起るが、これはそれ以前のすべての芸術作品にも同時に起る。これまでのすぐれた芸術作品の間には、すでに整然と秩序が出来上がっていて、そこに何か新しい(全く新しい)芸術作品が入り込むと、この秩序に一部変化が起る。この秩序は新しい作品が現われるまでは完結したものであるわけだが、新しいものが加わってからも秩序を維持して行くためには、現存の秩序全体にわたって多少なりと改変が加えられなければならない。かくて、個々の作品と全体との関係や釣合い、価値などが改めて調整し直されることになるのだが、これこそ新旧の調和ということなのだ。¹⁰

教条主義というレッテルがエリオットの理論のこの面に当てはまらないのは明らかだ。芸術は個性・人格を持たないというテーマを、広く普及しているロマン主義的写実主義の体系を物ともせず追求して行く中で、エリオットは「偉大な詩人として活動する際、本来

の意味での信条というものが関与して来るものかどうか疑わしい」と思うようになる。「つまり、詩人としてのダンテは、トマス・アクィナスの宇宙論や靈魂に関する説を信じていたとか、いなかったとかいうのではない。たゞそれを詩作に利用したに過ぎないのだ。あるいは、彼を衝き動かした感情がたまたまある一つの理論と融け合っ

て詩が生まれたということなのではないか。詩人は詩を作り、哲学者は哲学を形成し、蜜蜂は蜜を集め、蜘蛛は糸を紡ぐが、これは信ずるところに従って事を為しているということではあるまい。要するにたゞ行為しているだけの話ではないのか。」¹¹こうした言葉と知的に共通するものを尋ね回る必要はない。ソローの例の問いを想起すれば事は足りよう。「支流が本流をみつける法・則や小鳥が渡りを遂行する本能と、人間が船を操って世界を周る知識を一体誰が区別しよう。」¹²エリオットは、文学そのものに関しては教条主義者たるエリオットが顔をそむけそうな説を並べるのだ。

他方、また、確かに彼は教条主義者のつもりでいるのだ。彼がこの役割を演じようとするのは、芸術特有の方法を再確認しなければならぬと考えるからではなく、倫理的、社会的、政治的な問題を考慮してのことなのだ。ヒュームと同じく、彼も経験を判断するためには経験を越えた絶対なるものが必要だと考え、相対主義、寛容、自由などは理想とするに足りないとする。彼の二つの見解はある程度互いに補足し合う。いずれの場合も「個性」をけしからぬものと決めつけ、いずれの場合にもまた「伝統」を賛美するのだ。しかし、ロマン主義的な個人主義に向けられた反論は、そのまゝ、様々な形の「特異な思い掛けない」象徴的認識にもあてはまるだろう。¹⁴そして

モラリストたるエリオットの関心は、如何に過去が「現在によって変えられる」かということよりも、如何に「現在が過去に支配される」かにある。¹⁵ 有機的な伝統よりは合理的正統の可能性の方にある。新しい新条主義の唱導者として文学を論じる際、彼には、全体として、外的規準を用いることで象徴主義的なやり方に歯止めをかけようとする傾向が見られる。流動的で不確かな経験が芸術の領域として仮定し、続いて、更に絶対的なものを編み出そうとするのだが、この絶対なるものに照らすと、経験の持つ様々の可能性は「異端の」ものということになるのだ。

エリオットやヒュームは正しいと信ずるからこそ自己の信条を公然と主張するのだが、¹⁶ 普通彼等は現代の歴史的状況を実用主義的に取り扱うということを訴えているのであり、更に、特定の教条というよりは教条主義一般を力説しているのだ。¹⁷ 美的事実こそがすべての基本となるとする哲学はすべて——こうした哲学に基づく文学はすべて——彼等の教条的な絶対主義が持つ戦略上の意義を然るべく斟酌しなければならない。彼等が主張するのは、御し難い「個人主義」は正統が衰退したための避け難い結果だということ、倫理的相對主義が絶対的な悪に盲目なのは必然だということ、そして「自由主義」は気の抜けた樂觀主義と同義だということだ。こうした議論には、自信に満ちた人本主義者でさえ当然のことながら悩まされて来た。彼等は「自由主義には我々の気持を強く引き付ける文学を産み出すことは出来なかったという……明らかな事実を前にして意気沮喪している」のだ。また、「全体的に見て、自由主義が立ち向かうことも理解することも出来ずにいる行為」があるということを識つ

て消沈しているのだ。¹⁸ 教条主義の基盤となるもの——客観的信条への衝動、倫理的判断の必要、そして人間の限界の体験——は厳然として存在する。個々の信条は変化しても教条主義的な原理は存続する。教条主義はさておくとしても、教条化への志向は残るのだ。

だが、確かに、教条主義はさておくことも出来るだろう。エリオットやヒュームは、現代文学に付き纏う問題の在処を突き止める助けにはなるにしても、象徴主義の及ぶ範囲に対する認識が十分だとは必ずしも言い難い。(そして、この意味では、自らに対しても誤ったところがないとは言えないのではないか。) と言うのも、すぐれた象徴主義者は、まさにエリオットやヒュームが絶対なるものを強調することで復原しようと目論んでいる緊張そのものを、極めて明瞭に意識しているからだ。象徴主義者の美的な問題の根本は、個人的なもの一般的なビジョンが両立し難いということなのだ。自らの個性を抑えるというより、その個性を然るべく發揮するということに他ならない。象徴主義者の世界は、真の対立——道徳的選択への衝動——と真の調和——道徳的中立への衝動——の絶えざる相互作用によって創り上げられている。そして「自由主義」とは、彼の場合、人間の理性の総合力に対する素朴な信仰ではなく、多様性の認識であって、この多様性を理性が熟考し、芸術が解明することになる。要するに、象徴主義は中和剤として教条主義を必要とするのではないということだ。エマソンの如き象徴主義者の行き過ぎを是正するのは、メルヴィルやジードといった象徴主義者の不確かな態度なのだ。ヒュームに依れば、「宗教的」な立場に立たない限り、「生きた人間的な事柄に関わる領域と、倫理や宗教といった絶対的な価値観

に基づく領域の溝」を認識して「人生の悲劇的な意味」を把握することは出来ないということになる。¹⁹しかし、理性に委ねられる世界と美的認識に委ねられる世界の間に溝があるということは大いに悲劇的なことで、これを表現することこそ象徴主義者の使命なのだ。

象徴主義は人本主義ではあるが、批判的な人本主義だ。「表現の才」が極めて人間的な能力であるのは、そこからまた誤ちや混乱や闇といったものが生じて来るからに他ならない。「一つの声として存在する」クルツは己れの才能のために危うく命を落とすところだったし、自分が闇の中の一つの声に他ならないマローも、結局、真実と汚れた虚偽を分かつことが出来なかったが、両者共に己れの危うさをはっきりと表現することで救われたのだ。「破壊的な要素に身を委ねよ」と『ロード・ジム』のスタインは言う。「深い海に飲まれぬように足掻き続けよ。」²²これこそこの書で概観した文学の根本原理に通じる言葉だ。その文学の方法に、また繰り返し現われるテーマに通じる言葉だ。そしてこの原理は実践に移し得る原理なのだ。絵画や彫刻がそれ自体絶対化してしまうとマルローの断ずる例の「絶対なるもののほの明かり」の中では、²³文学もまた自己目的なものとなる。しかし、ただ己れに仕え、かくて「人類の運命に対する芸術の永遠なる勝利をめざして進みながら、同時にそれは、常に勝利に内在する敗北を認めている。その勝利は、マローの勝利と同じく」経験……の頂点」に過ぎず、クルツの勝利の如く「無数の敗北によって償なわれる」ことになるものなのである。²⁵

註

補遺

- 1 Joseph Conrad, "Heart of Darkness," *Youth* (Garden City, N. Y., 1931), pp. 113-14.
- 2 T. E. Hulme, "Humanism and the Religious Attitude," *Speculations*, ed. Herbert Read (New York, 1924), pp. 3-71, esp. pp. 3-11.
- 3 "Modern Art and its Philosophy," *Speculations*, pp. 75-109, "Romanicism and Classicism," *ibid.*, pp. 113-40.
- 4 "Bergson's Theory of Art," *Speculations*, pp. 143-69.
- 5 *Speculations*, p. 144.
- 6 *Speculations*, p. 85.
- 7 T. S. Eliot, "The Function of Criticism," *Selected Essays*, 1917-1932 (New York, 1932), p. 12.
- 8 "Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays*, p. 9.
- 9 *Ibid.*, p. 10.
- 10 *Ibid.*, p. 5.
- 11 "Shakespeare and the Stoicism of Seneca," *Selected Essays*, p. 118.
- 12 前号(四) p. 329 (三六頁) 参照。
- 13 特に *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy* (New York, 1934) 参照。
- 14 「作家がわがわが『個性』なるものを解き放つとひびくことになる……」とエリオットは断っているのだが(*After Strange Gods*, p. 35) 実は彼は「目新しさや独創性」を強調することにはすべて反対なのだ(*ibid.*, p. 24)
- 15 以前の彼の見解と対照されたい。当時は「現在が過去に支配されるのと同様に、過去も現在によって変えられる」という考えが、別に途方もない考えだとは思っていないかった。("Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays*, p. 5).

- 16 コナーの言葉を参照せよ。(Speculations, pp. 70-71). エリクソンは
この言葉を引用して "Second Thoughts on Humanism," *Selected Essays*,
p. 402. に引用している。
- 17 これはコナーの著述中に頻りに繰り返されている。彼
は "Religion and Literature," *Essays Ancient & Modern* (London, 1936),
pp. 93-112.
- 18 Lionel Trilling, "A Rejoinder to Mr. Barrett," *Partisan Review*, XVI
(1949), 655; Richard Chase, "Liberalism and Literature," *Partisan
Review*, XVI (1949), 651.
- 19 Hulme, *Speculations*, pp. 32, 34.
- 20 Conrad, "Heart of Darkness," *Youth*, p. 113.
- 21 *Ibid.*, pp. 114, 156-62.
- 22 Conrad, *Lord Jim* (Garden City, N. Y., 1931), p. 214.
- 23 André Malraux, *The Twilight of the Absolute* (*The Psychology of Art*,
Vol. VI), trans. Stuart Gilbert (New York, 1950), pp. 117-34.
- 24 *Ibid.*, p. 154.
- 25 Conrad, "Heart of Darkness," *Youth*, pp. 51, 151.